صانع الأفلام

طلال سيف

طلال سيف: صانع الأفلام

الحضارة للنشر

٧ شارع أبو السعود – الدقى ١٢٣١١ – القاهرة

Al-Hadara Publishing
7 Abou El-Seoud Street
Dokki 12311, Cairo, Egypt

Tel.: (20-2) 3761 94 39
Mobile: (20-12) 316 48 67

E-mail: ask@alhadara.com
E-mail: hadara@idsc.net.eg
www.alhadara.com

الطبعة الثانية: أكتوبر ٢٠١٠

رقم الإيداع بدار الكتب ٢١٠١٩ /٢٠١٠

I.S.B.N. 978-977-476-084-6

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

صانع الأفلام

قراءة

فى إخراج الفيلم الوثائقى

طلال سيف

إهداء

إلى

أمى- زوجتى

ابنىَّ

(محمد وفرح)

مدخل

لا يزال الفيلم الوثائقى الذى انتقل من عالم السينما إلى عالم التليفزيون مادة ثرية للقنوات الفضائية إضافة إلى عالم (الإنترنت) خاصة بعدما استطاعت شركات إنتاج المعدات التليفزيونية إصدار كاميرات عالية الجودة، فكاميرات "full hd" المستخدمة حاليا فى التصوير التليفزيونى تمنحنا درجة عالية من الجودة فى الصورة بحيث لايمكن معرفة ما إذا كانت المادة المقدمة قد تم تصويرها على أشرطة سيللويد أو أشرطة ممغنطة.

فالتطورات التقنية الهائلة فى معدات التصوير التليفزيونى والمونتاج والإضاءة والصوت، دعت الكثيرين من أصحاب المواهب الولوج إلى عالم الفيلم الوثائقى الذى لم تعد تكلفة إنتاجه معضلة كما كان من قبل.

أظهرت التطورات التقنية مصطلحا جديدا وهو(صانع الأفلام).. هذا المصطلح الذى ينظر إليه البعض على أنه مخرج العمل، لكن الأمر يختلف إذا ما نظرنا إلى تاريخ السينما الوثائقية.

فلا يمكننا النظر إلى مخرج فيلم (أرض إسبانيا) ١٩٣٧ للمخرج (جوريس إيفن) على أنه صانع أفلام،

فالسيناريو كتبه مجموعة من المثقفين الأمريكيين، أما كتابة التعليق فكانت للأديب (إرنست همنجواى) أى أن كاتب السيناريو يختلف عن المخرج يختلف عن كاتب التعليق، على عكس مايقوم به المخرج الأمريكى (مايكل مور) الذى يعد واحدا ممن يشملهم مصطلح (صانع الأفلام) لكونه القائم بعملية ما قبل الكتابة، والتى سنتناولها بالتفصيل فى متن الكتاب، علاوة على أنه أيضا القائم بكتابة السيناريو والتعليق والحوارات داخل أفلامه، كما يعمد (مايكل مور) دائما إلى تصوير أفلامه بنفسه، فصانع الأفلام إذا ما نظرنا إليه من هذه الزاوية يمكننا تعريفه على أنه ذلك الشخص المؤسس للفكرة (ما قبل الكتابة) والذى يصيغها فى شكل سيناريو يشتمل على الصورة وكتابة التعليق والحوارات والمداخلات، والقائم بعملية التصوير والإخراج النهائى، كما فعل (مايكل مور) فى فيلم فهرنهايت ٩/١١.

يمكننا أيضا أن نضيف إلى تلك المهام السابقة فى عمل صانع الأفلام عدة وظائف مرتبطة بإنتاج الفيلم، كسائق وفنى كاميرا وفنى وخبير صوت ومونتير وفنى إضاءة، لكن تلك الوظائف إذا ما قام بها أشخاص آخرون لا تؤثر على كون (الكاتب- المصور- المخرج) صانعا للأفلام، فالوظائف السابقة تمارس كمهن لا تحتاج إلى الموهبة كالكتابة والتصوير والإخراج، أى أن عمل صانع الأفلام يعتبر عملا

مخططا منذ البداية وحتى انتهاء العمل، أما الرافضون لعملية التخطيط لاعتمادهم على الكاميرا الارتجالية، فلا يمكننا اعتبار عملهم اعتباطيا، بل هو عمل مخطط منذ البداية. أيضا بناء على تصور ذهنى لدى صانع الأفلام عن فكرة ما يبدأ بتصويرها، ثم يعمد بعد تفريغ الأشرطة (capture) وقراءتها قراءة واعية الى التخطيط لعملية الكتابة ثم إتمام إخراج العمل بالتوليف (المونتاج) إلا أننا لا نؤيد هذه الطريقة فى صناعة الفيلم الوثائقى، وننصح صانع الأفلام المبتدئ إلى اعتماد الطريقة الأولى، فكل فيلم يقدمه صانع الأفلام لابد وأن تسبقه فكرة ما وتصور ذهنى عن الموضوع محل الدراسة، محكوم بمعتقد (أيديولوجيا) صانع الفيلم، فمثلا لا يمكننا اعتبار الحملة الفرنسية على مصر من قبيل التنوير والتقدم كما ادعى الفرنسيون، بل كانت احتلالا أراق دماء المصريين المحاربين والعزل كما سيرد فى سيناريو (كابوس فى يقظة بونابرت)، وأيضا نرى معتقد (أيديولوجيا) مايكل مور فى فيلمه (فهرنهايت ٩/١١) واضحة فى إظهار الرئيس الأمريكى (جورج دبليو بوش) كمجرم حرب، فقناعات صانع الأفلام تظهر جليا من خلال النص المكتوب، وأيضا فى لغة الصورة التى تنقل لنا رؤية صانع الأفلام فى الموضوع محل التصوير، فالصورة بكل مكوناتها من (الديكور- الإكسسوار- الأشياء- الإضاءة- العنصر البشرى) تقدم مادة معلوماتية

وتأثيرات نفسية لا يمكن إغفالها، فالصورة لا تقدم الجمالى فقط، بل تقدم أيضا الاعتقادى (الأيديولوجى)، أما عملية التوليف (المونتاج) فهى المحصلة النهائية لرؤية صانع الأفلام، فهذه العملية لها من الأهمية ما يجعلنا نطرح تساؤلا مهما:

هل ينبغى على صانع الأفلام تنفيذ هذه العملية التقنية بيده؟

وللإجابة على هذا التساؤل لابد وأن نحدد توصيفا لعملية (المونتاج)، يدفعنا ذلك التوصيف إلى فرض سؤالين آخرين:

هل القائم بعملية المونتاج (المونتير) يخضع إلى حرفية التقنية أم أنه يندرج تحت مسميات الإبداع الفنى؟

بالطبع يسهل على المخرج المحترف الإجابة على تلك الأسئلة التى تندرج تحت مسمى (احتراف التقنية)، فمنفذ المونتاج والذى يطلق عليه (مونتير) يخضع لرؤية وتعليمات المخرج القائم بالعمل، لذلك رأينا أنه كى يتمكن المخرج من التفرغ للعملية الإبداعية أن يتخذ (منفذا محترفا) حتى يصبح تركيز صانع الأفلام بنسبة ١٠٠% فى العملية الإبداعية، وكى لا ينشغل بالعملية التقنية ولا يعنى ذلك بأى حال من الأحوال ألا يكون المخرج ملما بتقنية المونتاج وإمكانات البرنامج الذى يعمل عليه المنفذ (المونتير) فربما يرى المخرج فى لقطات تم الانتهاء من تصويرها ولا يمكنه إعادة التصوير أنه لو استخدم إضاءة خافتة مثلا لكان المشهد أكثر

تأثيرا فيمكنه فى هذه الحالة اللجوء إلى المونتاج لتصحيح الإضاءة.

إن مصطلح صانع الأفلام يمنحنا مساحة من التفرقة ما بين الإبداع الفنى والممارسة التقنية، فصانع الأفلام هو ذلك الشخص الذى يحمل المواهب الثلاث (الكتابة – التصوير – الإخراج) حتى وإن كان الإخراج يشمل ضمن مفرداته الإشراف على الكتابة والتصوير والإضاءة والصوت، وغيرها من مفردات صناعة الفيلم بوصفها مفردات يقوم بكل جزئية منها متخصص بذاته، لكن فى هذه الحالة لا يعتبر المخرج صانعا للأفلام إلا إذا قام بالمواهب الثلاث، وهى تلك المفردات التى ستأخذ الحيز الأكبر فى تلك الدراسة بمشيئة الله تعالى.

والله ولى التوفيق

طلال سيف
فى منية سمنود
٢٠١٠/٥/١٤

المحتويات

الفصل الأول

- مدخل ٧
- ما قبل الكتابة ١٥
- العملية البحثية ١٨
- تحديد شخوص المداخلات ٢٤
- التصوير الفوتوغرافى ٢٥
- الرؤية البصرية ٢٦
- إختيار المسمى ٢٧
- المحتوى ٢٧
- نموذج ٢٩
- كتابة السيناريو ٣٤

العناصر المرئية:

- الصورة والصوت ٤١
- الديكور ٤٢
- الإكسسوار ٤٣
- الأشياء ٤٥
- العنصر البشرى ٤٥

- عناصر الأحياء ٤٦
- الإضاءة ٤٧

العناصر الصوتية:

- لغة النص وأسلوب الكتابة ٤٩
- كتابة التعليق ٥٠
- الصوت الواحد ٥٣
- الأصوات الحية ٥٥
- الحوار ٥٥
- الموسيقى التصو يرية ٥٧
- الضوضاء ٥٨
- اللقطات المتعارف عليها ٥٨
- طرق الانتقال من مشهد إلى آخر ٦٢
- تصميم صفحات السيناريو ٦٣
- نموذج تطبيقى ٦٧

الفصل الثانى

التصوير:

- التعريف والمدلول ١٠٩
- الصورة والمعتقد (الأيديولوجى) ١١١

- الصورة والتأثير ١١٣
- الصورة والتثبيت الذهنى ١١٥
- تقنية الكاميرا ١١٧
- ملحقات الكاميرا ١١٩
- زوايا التصوير ١٢١

الفصل الثالث

- الإضاءة ١٢٥
- التوليف (المونتاج) ١٣١
- ختام ١٤٠

ما قبل الكتابة

لا تقتصر محددات (ما قبل الكتابة) على الفيلم الوثائقى بذاته، بل تنطوى تلك العملية على كافة المستويات الإبداعية، لتصبح عملية (ما قبل الكتابة) فى مفهومها الأعم (ما قبل الإبداع).

فالفيلم الوثائقى الذى يتماس مع الشعر والرواية فى القدرة على خلق الصورة، والقصة القصيرة من حيث تكثيف (النص الصوتى) ونقصد بالنص الصوتى هنا (كتابة التعليق) يقع فى خانة واحدة مع جميع الفنون من حيث ضرورة امتلاك (صانع الأفلام) للموهبة اللازمة لإخراج الفيلم فى شكله النهائى، وحالة الموهبة تلك حالة بديهية، ينبغى تجاوزها فى حال مناقشة قضايا الفنون.

حالة (ما قبل الكتابة)

كثيرا ماتداولها الفلاسفة والمبدعون وإن كانت غالبية الآراء تطرقت إلى حالة الإبداع ذاتها، وليس ما قبل الإبداع، بطرح سؤال دائما ما يتكرر ذكره عند مناقشة قضايا الفنون، والسؤال هو: هل حالة الإبداع حالة واعية أم أنها لا واعية أم مزيج من الحالتين؟

لكن قبل الإجابة على هذا التساؤل ينبغى وضع تعريف لحالة (ما قبل الكتابة) كى ننطلق منها إلى الحالة ككل.

ما قبل الكتابة

هى حالة ورود أو استيراد فكرة ما، سواء بطريقة آنية دون تخطيط مسبق، أو بطريقة التنبيه المقصود.

الفكرة الآنية:

وهى فكرة تأتى كومضة دون التخطيط المسبق لها، وغالبا ما تكون نتاج اللغة البصرية الثرية أو القراءة المستدامة أو الاستدعاء من المخزون الثقافى من ذاكرة المبدع، كأن ترى على سبيل المثال أثناء سيرك لافتات المحلات التجارية باللغة الأجنبية فتتشاغل بالفكرة وتبدأ بتطويرها فى متابعة أى لافتات تقابلك أثناء المسير، سواء على وسيلة نقل أو عيادة طبيب أو مكتب محام أوتأييد لسياسى ما، وتنشغل بفكرة اللافتات هذه حتى تهتدى إلى نقطة البدء فى العمل، وربما تأتيك فكرة ما أثناء قراءتك لكتاب أو جريدة أو خبر على شريط أخبار قناة تليفزيونية، وكل هذه الأشكال من التداعيات الفكرية تأتى بلا قصد أو تخطيط مسبق، لكن غالبا ما تأتى بنتائج فعالة فى حالة الإبداع.

الفكرة المخططة مسبقا:

وهى الفكرة التى تأتى من خارج الذات المبدعة، كأن

تمنحك الفكرة مؤسسة ما، تعمل فى مجال بيع الأفكار، أو يمنحها إياك صديق يعرف ماهية عملك كصانع أفلام، أو أن تكلف بفيلم لصالح هيئة بذاتها، لديها أفكارها الجاهزة.

لكن حالة الأفكار المخططة مسبقا، دوما ما تكون أقل حظا من الحالة الآنية والآتية بطريقة الورود، حيث تعمل كل ميكانيزمات الإدراك على تطوير الحالة، أى تعتبر حالة نشاط ذهنى تتفوق على نظيرتها التى تتهم بالكسل الذهنى، فربما تكون الحالة المستوردة (المخططة) حالة تبدو عظيمة ومهمة بالمقارنة بالحالة الواردة (الآنية).

لكننى مؤمن إيمانا كاملا بمقولة أن أبسط المقدمات (الواردة) ربما تؤدى إلى أخطر النتائج (المنتج النهائى..الفيلم)، وأن أخطر المقدمات قد تؤدى إلى أبسط النتائج.

يمكننا الآن الإجابة على التساؤل السابق: بأن حالة (ما قبل الكتابة) مزيج من حالة الوعى واللاوعى، ولأن السؤال يبدو فلسفيا أكثر منه إنتاجيا، فلابد من تجاوز مثل تلك الأسئلة، فما يهمنا فى حالة (ما قبل الكتابة) بشكل عملى، هو وصول الفكرة لذهن المبدع وتلك هى الشرارة الأولى لعملية إنتاج الفيلم الوثائقى.

العملية البحثية

تعد العملية البحثية الخطوة الأولى لبدء تنفيذ الفكرة (الفيلم)، ويعتبر البحث العلمى أهم المراحل البنائية لكتابة نص جيد فالفيلم الوثائقى لابد وأن يكون مدعوما بمادة علمية صحيحة، وذلك لضمان دقة المعلومات الواردة فى النص، وتأتى عملية البحث كتابع لعملية (ما قبل الكتابة) وعلى وجه الدقة (الأفكار الواردة) وليست الأفكار المستوردة (المخططة مسبقا) حيث تأتى الأفكار المخططة مدعومة بمادتها العلمية.

للعملية البحثية مرجعية ومنهج علمى يتبعه (صانع الأفلام) فى تجميع المادة، بوصف العلم بناء معرفيًا وطريقة منظمة للتفكير والبحث، لذلك ينبغى على (صانع الأفلام) أن يقوم بتصنيف وتنظيم معلوماته بأسلوب علمى، حتى يتجنب الوقوع فى الأخطاء أثناء تجميع المادة المعلوماتية عن الفكرة (الواردة).

تختلف طرق ومناهج العملية البحثية باختلاف حقول العلم (المعرفة) الذى نتناوله فتتعدد ما بين "النظرى – التطبيقى – الوصفى – التاريخى – التجريبى – الاستنباطى الاستقرائى..."، وبالطبع لا نفرض على الباحث (صانع الأفلام) منهجا معينا، بل يفرض الموضوع محل البحث والآتى عبر فكرة (واردة) نوعية المنهج المستخدم.

فإذا ما كان صانع الأفلام يتعرض لموضوع تاريخى، كما سيرد فى نموذج فيلم (كابوس فى يقظة بونابرت) فى تلك الحالة يفرض المنهج التاريخى نفسه، ولأننا نتعامل فى المقام الأول مع (الفيلم الوثائقى) المدرج تحت قائمة الفنون، فلن يلتزم صانع الأفلام بحرفية المنهج التاريخى والجمود المعلوماتى والبنائى للمنهج، بل يمكنه تجاوز معلومات تاريخية يراها الباحث العلمى مهمة للغاية وينصب تركيز صانع الأفلام على معلومات تبدو للعيان غير مهمة لكن تناوله لتلك المعلومات تمنح (الفيلم) قيمة فنية عالية، ولا يعنى ذلك المساس بالوثيقة "المعلومات التاريخية" المؤكدة، بل يكون صانع الأفلام حرا فى تدوين ما يراه مناسبا من المعلومات التى سيوظفها داخل النص، وله الحق الكامل فى تجاهل ما يراه لا يخدم (الفيلم)، وهناك مجموعة من الخطوات المتعارف عليها فى طريقة إعداد البحوث:

١- اختيار الموضوع

٢- تكوين فكرة عامة

٣- تحديد عناصر الموضوع

٤- حصر مصادر المعرفة

٥- جمع المعلومات وتنظيمها

٦- كتابة البحث

ولأننا تطرقنا لكيفية إعداد البحوث فى دراسة سابقة بعنوان "فن الاعداد التليفزيونى" فقد رأيت أنه من الضرورى تناول كيفية إعداد البحوث للفيلم الوثائقى من خلال نموذج فيلم "كابوس فى يقظة بونابرت" وفى هذه الحالة نتناول فى طريقة البحث (المنهج التاريخى):

أولا: اختيار الموضوع:

تحت عنوان (كابوس فى يقظة بونابرت) تم اختيار موضوع البحث عن فكرة (واردة) عن المناضل (الشيخ حسن طوبار) شيخ صيادى بحيرة المنزلة فى أواخر القرن الثامن عشر من الميلاد والذى أرهق بمقاومته الحملة الفرنسية على إقليم المنزلة ودمياط والمنصورة والبحر الصغير، لذلك كان لزاما علينا البحث فيما كتب عن الشيخ حسن طوبار، وأيضا ما كتب عن الحملة الفرنسية وظروف مصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية... وغيرها من الوثائق فى ذلك التاريخ.

لأنه ينبغى على الباحث قراءة كل ما كتب عن موضوع بحثه قديما وحديثا، لأن عملية اختيار الموضوع مرهونة بوجود بيانات ومعلومات عن الموضوع محل البحث، وإلا تحول صانع الأفلام من الوثائقى إلى التخيلى نظرا لندرة البيانات والمعلومات، وعليه أيضا تحديد عنوان البحث

(المسمى) والذى يفترض أن يكون معبرا بصدق عن الموضوع محل البحث والدراسة.

ثانيا: الفكرة العامة:

تتطلب الفكرة العامة تكوين رؤية شاملة عن الجوانب المختلفة لموضوع "الفيلم"، مثلا ينبغى على صانع الأفلام أن يمتلك تصورا عاما عن موضوع الفيلم المطروح للتنفيذ، ففى حالة فيلم "كابوس فى يقظة بونابرت" عليه أن يكون قد كون فكرته عن الشخصية المحورية (حسن طوبار)، وأيضا الشخصيات الموازية والثانوية (نابليون بونابرت – الجنرال فيال – الجنرال داماس– الجنرال دوجا...) تخيل أماكن التصوير والديكور والإكسسوار... وغيرها من العناصر والمفردات التى تفيد فى كتابة النص، وأيضا تكوين فكرة عن الكتب والوثائق التى يمكنه الاستعانة بها.

ثالثا: تحديد عناصر الموضوع:

فى حالة تحديد عناصر الموضوع، يمكن لصانع الفيلم أن يتجاوز معلومات بعينها أثناء تدوين مايراه مناسبا، فعلى سبيل المثال يمكنه تجاهل تاريخ ميلاد الشخصية المحورية: تعليمه... أو ماشابه من مفردات، ثم يعمد إلى ترتيب العناصر التى قام بتدوينها بشكل متسلسل ومرتب حسب

أهمية العناصر لصانع الفيلم، حيث إن هذه الطريقة تفيد فى تسهيل عملية الكتابة، لأنه يمكن لصانع الفيلم إضافة عناصر جديده أو حذف عناصر قائمة، مما يجعل عملية الكتابة خاضعة لفكرة التركيز والتكثيف اعتمادا على عناصر محددة من قبل.

رابعا: حصر مصادر المعرفة:

ينبغى تحديد الكتب والوثائق والمصادر التى درست الظاهرة محل الدراسة، بالبحث المكتبى أو الإلكترونى، ويفضل أن تكون المصادر لباحثين معروفين فى مجال الدراسة، ففى حالة النموذج المقترح يمكننا الاعتماد على:

١- تاريخ الحركة القومية وتطورات نظام الحكم "عبد الحمن الرافعى"

٢- تاريخ الحملة الفرنسية فى مصر للمؤرخ الفرنسى "ريبو"

٣- كفاح شعب مصر "د/ عزالدين فراج"

٤- جريدة "كورييه دليجبيت" العدد ٧٥ الصادرفى ٢٨ يوليو ١٨٠٠ ميلادية

٥- تقارير المجمع العلمى الفرنسى مابين عامى ١٧٩٨ وحتى ١٨٠٠ من الميلاد

٦- أعلام الدقهلية "إصدارات محافظة الدقهلية"

٧- المنزلة.. حضارة وتاريخ "عبد الحميد شلبى"

٨- تاريخ الحملة الفرنسية على مصر "عبد الرحمن الجبرتى"
٩- ذكر تملك جمهور الفرنساوية للأراضى المصرية "نيقولا الترك"

خامسا: جمع المعلومات وتنظيمها:

على صانع الأفلام أثناء القراءة والبحث أن يعمل على تدوين الآراء والأفكار والموضوعات ذات الأهمية، والتى يراها مناسبة فى كتابة النص، ويفضل أن يقوم صانع الأفلام بزيارة ميدانية لأماكن البحث "بحيرة المنزلة ودمياط والعريش... وغيرهم" فى حالة النموذج المقترح، فالزيارة الميدانية تمنح الباحث "صانع الأفلام" معلومات إضافية وتمكنه من التعرف على أماكن التصوير المقترحة، لذا يجب على صانع الفيلم فى هذه الحالة القيام بتسجيل كل معلوماته سواء بشكل ورقى بإحدى طريقتين:

- البطاقات المستقلة
- الدوسيه

ويمكن للباحث أن يستعين بالتسجيل الإلكترونى فى جمع المعلومات وتنظيمها.

سادسا: كتابة البحث:

يتوقف صانع الأفلام عند عنصر جمع المعلومات وتنظيمها، ولا يتجاوز إلى كتابة البحث، لأنه بصدد كتابة "نص فنى" وليس بحث أكاديمى.

هذا النص الفنى ينقسم بدوره إلى شقين:

الأول:

الصورة بمكوناتها "الديكور – الإكسسوار – الأشياء – الإضاءة – العنصر البشرى"

الثانى:

الصوت بمشتملاته "التعليق – الحوار – الصوت الواحد – الضوضاء – الأصوات الحية – الموسيقى التصويرية"

ملحوظة: لدراسة العناصر السابقة بالتفصيل "انظر فن الإعداد التليفزيونى"

تأتى كتابة النص بعد عدة مراحل يتجاوزها صانع الأفلام، ومن هذه المراحل:

١- تحديد شخوص المداخلات:

إن تحديد شخوص المداخلات يعتبر رؤية خاصة بصانع الأفلام، فإذا ما رأى ضرورة عمل عدة مداخلات من أشخاص بعينهم وأن ذلك سيخدم الفيلم، فعليه فى هذه الحالة اختيار الأشخاص المناسبين لعمل تلك المداخلات، وتحديد أسمائهم وصفاتهم كى يتمكن من محاولة إقناعهم بعمل تلك المداخلات فى تاريخ معين وقبل بدء كتابة النص، حتى لا يضطر بعد ذلك إلى الحذف والإضافة داخل النص. لكن صانع

الأفلام المحترف يمكنه تجاوز تلك العملية من خلال خبرة العمل التى تمنحه بدائل فورية للشخوص ومقتضيات تنفيذ "السيناريو"، ولا تأتى تلك البدائل والحلول من خبرة العمل وحدها، بل يضاف إليها موهبة صانع الأفلام التى ذكرنا من قبل أنها من بديهيات العمل الفنى.

٢- التصوير الفوتوغرافى:

تأتى أهمية التصوير الفوتوغرافى من كونه مدعما للصورة الذهنية الآتية عبر المشاهدة والمعايشة والزيارة الميدانية للأماكن المقترحة لتصوير الفيلم، كما أنه يمكن الاعتماد عليه فى تخطيط المشاهد داخل النص، وأيضا يفيد فى تنظيم وإنجاز العمل بالسرعة والدقة المطلوبة، ويمكننا من خلاله تجاوز بعض المشاكل التقنية والتنفيذية أثناء التصوير، فقد تتفلت من الصورة الذهنية عن المكان محل التصوير بعض الأمور، كضرورة وجود مظلة مثلا أو قارب صيد لنقل المعدات، وصانع الأفلام وبعض المساعدين (الفنيين) إن وجدوا... أو غير ذلك من الأمور الخاصة بالتنفيذ، كما يفيد التصوير الفوتوغرافى فى إثراء الرؤية البصرية لصانع الأفلام، حتى ولو لم يكتب رؤيته هذه على الورق قبل بدء كتابة النص، لكنه مضطر فى بعض الأحيان إلى كتابة تلك الرؤية إذا ما رغب فى تسويق الفيلم كنص

مكتوب قبل بدأ التنفيذ، وذلك كى يتمكن صانع الأفلام من الحصول على تعاقد مناسب مع أى جهة معنية بنوعية الفيلم محل العمل، أو كى يتمكن القائمون على التسويق من عمل الدعاية المناسبة والمراسلات الكتابية المكتملة لجهات الشراء، وتتم تلك العملية قبل بدأ تصوير الفيلم.

٣- الرؤية البصرية:

ليس من الضرورى على صانع الأفلام تسجيل رؤيته البصرية فى شكل نص منفرد، إذا ما كان صانع الفيلم هو المنتج، أو على أقل تقدير لا يرغب فى التسويق إلا بعد الانتهاء من الفيلم (بتترى) البداية والختام كمنتج بصرى جاهز للعرض، وتأتى عدم ضرورة تسجيل الرؤية البصرية إلى كون (السيناريو) عوضا عن تلك الرؤية، حيث يسجل صانع الأفلام تخيلة البصرى كاملا داخل (السيناريو) أما إذا اضطر صانع الفيلم لتسجيل تلك الرؤية، فعليه استعراض أماكن التصوير وعناصر ومفردات الصورة وأحجام اللقطات فى تصور مبدئى خاضع للتغيير والتطوير أثناء كتابة النص (السيناريو) أو أثناء عملية التصوير، وربما أثناء عملية التوليف (المونتاج)، فديناميكية الإبداع تفرض ضرورة التغيير والتطوير بشكل مستمر، فعملية الإبداع ليست ساكنة ولا تخضع للنمطية بأى شكل من الأشكال.

٤- اختيار المسمى:

بالضرورة لابد وأن يتناسب اسم الفيلم مع متنه، ولا يعنى ذلك الأسماء المباشرة والشارحة لفكرة الفيلم، كما يمكن استخدام الأسماء المفارقة، كأن يكون الاسم فى اتجاه والمتن فى اتجاه آخر لكن هناك لحظة (تنوير) أو لحظة صادمة تجعل من الاسم المفارق اسما تماس بدقة مع متن (الفيلم المعروض)، ومن الوارد أيضا أن يغير صانع الأفلام المسمى بعد أو أثناء الكتابة، أو بعد الانتهاء من (المونتاج)، لذا يفضل أن يكتب صانع الأفلام (اسما مقترحًا) إلى جوار اسم الفيلم.

٥- المحتوى:

يستعرض المحتوى القراءة التى يقدمها الفيلم، تاريخية أو سياسية أو اقتصادية، أو غير ذلك حسب مضمون النص، وتعود أهمية المحتوى إلى أنه يقدم قراءة موازية أو إضافية للفكرة الأساسية، فمثلا إذا ماكنا نستعرض سيرة ذاتية لشخص ما فيمكننا فى هذه الحالة إلقاء الضوء على الحالة السياسية والاقتصادية للفترة التاريخية التى عاشت فيها الشخصية محل الدراسة، دون اللجوء إلى المباشرة أو إقحام نصوص بعينها تلقى الضوء على الحالة المضافة.

الفكرة:

تأتى كتابة فكرة الفيلم كنهاية لمرحلة سبقها العديد من العناصر والمحددات، وبداية لمرحلة جديدة (كتابة النص) حيث يسرد "صانع الأفلام" فكرته عن الفيلم بإحدى طريقتين:

الأولى: **طريقة الاستفاضة**:

ويعمد "صانع الأفلام" إلى شرح فكرته كاملة عن موضوع الفيلم برؤية عامة تشمل المفردات والعناصر التى قام بتدوينها وأهم النقاط من وجهة نظره، كما يمكنه التركيز على نقطة أو قصة بعينها باعتبارها محور العمل.

الثانية: **طريقة التكثيف**:

وفيها يلجأ صانع الأفلام إلى شرح الفكرة بطريقة مختصرة فى عدة أسطر، ثم يذيل النهاية بملحوظة "كما سيرد فى سيناريو الفيلم المرفق طيه"، وفى هذه الحالة لابد لصانع الفيلم أن يقدم الفكرة، يرافقها نص كامل من (السيناريو وكتابة التعليق).

نموذج

(كابوس فى يقظة بونابرت) اسم مقترح

الفكرة:

تدور أحداث الفيلم حول المعارك التى دارت فى العام ١٧٩٨ بمنطقة المنزلة وفارسكور والبحر الصغير بين القائد فيال (قائد قوات بونابرت بدمياط) يعاونه (القائد دوجا، قائد الحملة على المنصورة والجنرال داماس) فى مواجهة الشيخ حسن طوبار شيخ صيادى المنزلة الذى كون أسطولا حربيا من مراكب الصيد خاصته وكان قوام مراكب الشيخ ٦٠٠ مركب صيد، حيث كان يملك أكبر أسطول صيد عرفته مصر فى تاريخها، كما ذكر المؤرخ ريبو فى كتابه (تاريخ الحملة الفرنسة فى مصر).

وبدت المعركة كأنها بين جيشين لا مقاومة شعبية، وذلك بفضل الشيخ حسن طوبار.

وهو زعيم إقليم المنزلة بالدقهلية وبطل من أشهر أبطالها وهو أكبر شيوخ المنطقة له مكانته في نفوس أهالي الإقليم، وذكر الجنرال لوجييه فى تقرير قدمه إلى المجمع العلمى يقدر ثروة حسن طوبار (بخمسة ملايين فرنك) فرنسى، وقد قال عنه المؤرخ عبد الرحمن الرافعي في كتابه

"تاريخ الحركة القومية وتطورات نظام الحكم": كان طوبار واسع الثروة والنفوذ محبوباً من سكان إقليمه من الصيادين، وكان في حالة من الرواج كفيلة بأن تقعده عن اتخاذ أي موقف يمكن أن يهدد ثروته، إذ كان يملك أسطول صيد قدرته بعض المصادر الفرنسية بنحو (خمسة آلاف مركب)، وعدداً لا بأس به من مصانع نسج القطن، والمتاجر، ومساحات شاسعة من الأراضي الزراعية.

إلا أنه أبى إلا المقاومة، فأدار معركة دمياط الشهيرة التى خرج فيها ليلا مع الثوار، واتجه من البحيرة إلى البحر المتوسط وفاجأ الجنرال فيال واستطاع حسن طوبار قتل الخط الأمامى من حراس الحملة، لكنه اضطر إلى الرجوع تحت تأثير نيران المدفعية الفرنسية، وفى محاولة بئيسة للجنرال فيال لرد الصاع إلى طوبار حاول فيال مهاجمة المنزلة عن طريق البحيرة لكنه فوجئ بأسطول الشيخ قد كمن له بين أحراش البحيرة وأمطر السفن الفرنسية بوابل من النيران.

فاضطر القائد فيال إلى التراجع، مما دعا بونابرت إلى محاولة رشوة الشيخ الصياد عندما أرسل له فيال سيفا ذهبيا بالإضافة إلى مجموعة تحف من الذهب الخالص.. لحظتها قال الشيخ كلماته التى مازال يغنيها أهل المنزلة إلى الآن:

لا جميل القول يغرينا

ولا رنين المال يطوينا

ولا وعيد القوم يثنينا

وظلت المعارك مستمرة، وقد حقق حسن طوبار انتصارات متوالية، كان أشهرها معركة البحر الصغير الذى هزم فيها الجنرال داماس، فاضطر بونابرت إلى الإشراف بنفسه على خطة للقضاء على حسن طوبار.

نشرت جريدة "كورييه دليجبيت" نبأ وفاته في العدد ٧٥ بتاريخ ٢٨ يوليو تموز ١٨٠٠، وكتبت عنه ما يلي:

"مات فجأة حسن طوبار كبير مشايخ إقليم المنزلة مصاباً بالسكتة القلبية، وكان هذا الرجل عظيم المكانة لأصله العريق وغناه الواسع، وقد هاجر من بلاده في الأشهر الأولى من الحملة وعاد إليها بعد الزحف على سوريا، وأذن له الجنرال بونابرت في الرجوع إلى مصر، فأذعن من يومئذ وأخلد للسكون، وقد خلفه في شياخة إقليم المنزلة أخوه شلبي طوبار".

لكن هل حقا أذعن حسن طوبار للسكون؟

تحول حسن طوبار إلى أسطورة لدى أبناء المنزلة يرددونها فى فخر حتى اليوم.

تقول الأسطورة أن حسن طوبار سافر بأسطوله حين كان بحارا وصاحب أسطول كبير للصيد فى "اليابان"، وهناك خلال مقامه بها أعجبه طعام الأرز فأراد أن يأتى به كى يزرعه فى مصر، لكن اليابانيين الذين اعتبروا "الأرز" نباتا

مقدسا، على حد زعم الأسطورة، رفضوا أن يعطوه لحسن طوبار، لكنه قرر أن لا يعود إلى مصر إلا ومعه هذا النبات.

فلم يكن أمامه سوى أن يشترى آلاف الأزواج من الحمام وأطعمه الكثير من الأرز، وفى التو حمل الطيور إلى سفنه، وتم ذبح الحمام وأخرج الأرز بسرعة من حوصلته، وقام بتجفيفه وتعبئته فى أجولة وعاد به إلى مصر.

والفيلم يتناول العديد والعديد من المعارك والمفاوضات والكر والفر والخديعة، حتى انتهت بموت الشيخ حسن طوبار شيخ المقاومة المصرية فى بداية القرن التاسع عشر.

المحتوى:

يقدم الفيلم قراءة لمسيرة هذا البطل الشعبى الذى ربما لا يعرف عنه الكثيرون شيئا، كما يقدم أيضا قراءة لا بد منها لأحداث سياسية وحربية خلال سنتين منذ عام ١٧٩٨ حتى عام ١٨٠٠، ويلقى الضوء على حالة اجتماعية وثقافية سادت هذه الحقبة التاريخية.

هل كان الأولى لأول مليونير فى تاريخ مصر أن يتجنب المقاومة حفاظا على ثروته؟

كيف كان العقد الاجتماعى فى هذه الحقبة متماسكا، وكيف سادت ثقافة المقاومة؟

المراجع

١- تاريخ الحركة القومية وتطورات نظام الحكم "عبد الحمن الرافعى"

٢- تاريخ الحملة الفرنسية فى مصر للمؤرخ الفرنسى "ريبو"

٣- كفاح شعب مصر "د/ عزالدين فراج"

٤- جريدة "كورييه دليجبيت" العدد ٧٥ الصادرفى ٢٨ يوليو ١٨٠٠ ميلادية

٥- تقارير المجمع العلمى الفرنسى مابين أعوام ١٧٩٨ وحتى ١٨٠٠ من الميلاد

٦- أعلام الدقهلية "إصدارات محافظة الدقهلية"

٧- المنزلة.. حضارة وتاريخ "عبد الحميد شلبى"

٨- تاريخ الحملة الفرنسية على مصر "عبد الرحمن الجبرتى"

٩- ذكر تملك جمهور الفرنساوية للأراضى المصرية "تيقولا الترك"

شخصيات مقترحة:

١- .....

٢- .....

كتابة السيناريو

السيناريو:

تعددت تعريفات السيناريو بشكل عام، والسيناريو الوثائقى بشكل خاص، نستعرض بعض تلك التعريفات بشكل مختصر، فلسنا بصدد مناقشة المصطلح نظريا، بقدر ما نرغب فى التوصل إلى تعريف يمكننا الاتفاق عليه، ننطلق من خلاله إلى العملية التنفيذية "كتابة السيناريو".

فقد جاءت بعض التعريفات العامة تصف السيناريو:

بأنه موجز أو خطة لسلسلة من الأحداث والإجراءات الممكن التنبؤ بها، أو هو وصف لأحداث مستقبلية ممكنة. "د.ابراهيم العيسوى"

وأيضا جاءت بعض التعريفات الخاصة بالسيناريو الفنى على أنها:

خطة وصفية تفصيلية مكتوبة فى تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقدم إلى المخرج الذى يتولى تنفيذها، أى تحويلها إلى واقع مرئى "لويس هيرمان".

تعددت التعريفات بتعدد الباحثين فى هذا المجال، لكننى رأيت أن أضع تعريفا ربما يفيد فى المراحل التنفيذية وهو:

السيناريو: تصورمخطط كتابيا للصورة والصوت والمكانية والزمانية وأسلوب المونتاج لـ "قصة أو رواية أو واقع ما".

بالطبع ربما يختلف معى البعض لإدراج المكانية والزمانية وأسلوب المونتاج داخل التعريف

لكننا:

أولا: بصدد الحديث عن صانع الأفلام، المخرج القائم بكتابة السيناريو، والذى يتولى العملية بأكملها.

ثانيا: لما فرضه التطور التقنى من رؤى لم تكن موجودة من قبل.

على سبيل المثال، إذا رأى صانع الأفلام أن يبدأ أول مشهد من الفيلم بحركة عكسية للسيارات فى طريق مزدحم وبسرعة ما داخل المشهد، يمكنه فى هذه الحالة تحديد السرعة "speed" (200 مثلا أو300) كما يرغب، كما أنه يمكن أن يرى داخل نفس المشهد أن تعتدل الحركة وتعود لطبيعتها باستخدام (الشفوف) وكل تلك العناصر من مفردات "المونتاج" ومن البديهى أيضا فى كتابة السيناريو تحديد عنصرى المكان والزمان وهما من محددات الانتقال من مشهد إلى مشهد.

المكانية والزمانية عنصران مهمان فى السيناريو الفنى بشكل خاص، لكنه على الرغم من تلك الأهمية إلا أننا فى حالة الفيلم الوثائقى يفضل تحديد المكانية والزمانية فى متن الصورة داخل السيناريو الوثائقى، خلافا لما هو متعارف عليه فى سيناريو العمل الدرامى، حيث يحدد فى العمل الدرامى الداخلى "د" والخارجى "خ" والزمن، ليل "ل" نهار "ن" شروق "ش" غروب "غ"، أما فى السيناريو الوثائقى فتحدد تلك العناصر فى المتن، وذلك لأن هناك أحداثًا بعينها لا يمكننا رصدها زمنيا (ليل – نهار– شروق – غروب) على سبيل المثال فى النموذج المقترح، لا نعرف ليلاً كان أم نهارًا حينما مات المناضل الشيخ حسن طوبار، ففى هذه الحالة ينقل صانع الفيلم مضمون وتأثير المشهد فى الإضاءة التى يراها مناسبة كما أن الأماكن تعرض بنفس الطريقة، مثلا "لقطة عامة لبحيرة المنزلة" أو فوتومونتاج لـ "الجنود الفرنسيين على شاطئ دمياط –المدافع الفرنسية على الشاطئ".

بالتأكيد استطعنا تحديد الأماكن دون الإشارة إلى "د أو خ" "ل أو ن" وذلك فى متن توصيف الصورة، كما يتم تحديد رقم المشهد فى بداية الصفحة، ويبدأ الترقيم الجديد بعد الانتهاء من المشهد بالقطع أو المزج أو الإظلام التدريجى... أو غيرها من طرق الانتقال. كما يمكنه أيضا طالما أنه الكاتب

والمخرج فى آن واحد ألا يسجل رقم المشهد، بل يعتمد على أن كل نقلة بمثابة مشهد جديد.

للسيناريو أهمية قصوى فى صناعة الفيلم، ويعلم الجميع أنه فى حالة عدم وجود سيناريو فإن ذلك يعنى بالضرورة عدم وجود فيلم، لكن بعض الباحثين قد عمدوا أثناء مناقشة الفيلم الوثائقى إلى أن يكون كتابة السيناريو بعد قيام صانع الأفلام بالتصوير وقبل القيام بعملية المونتاج، وذلك لأن الفيلم الوثائقى من وجهة نظرهم هو تصوير للواقع، لكن الفيلم الوثائقى بأى حال من الأحوال ليس تصويرا للواقع، بل مجرد محاولة لتصوير الواقع، والمحاولة دائما محفوفة بالنجاح أو الفشل، وأيضا مهما كانت دقة صانع الأفلام فى محاولة تصوير الواقع، فلن يتمكن من المماثلة، فالواقع يحمل ملايين الحركات والسكنات والانفعالات والإشارات فى آن واحد، أى أننا نعمل من خلال المحاكاة وليس التطابق، فمشهد قتل الاحتلال اليهودى لطفل لم يبلغ ستة أشهر، لا يعنى القسوة المطلقة، فربما كانت تعبيرات القاتل أثناء عملية القتل أشد قسوة فى التعبير، وربما أيضا يوجد خلف الكاميرا مباشرة أو على مقربة سنتيمترات ما هو أقسى وأفظع، إننا بالطبع ننقل أجزاء من الواقع وليس الواقع حرفيا، فالتغيرات الواقعية آنية ولحظية ومستدامة، وإذا ما كان صانع الأفلام ناقلا للواقع فقط، فإن

هذا يعنى بالضرورة انتفاء الصفة الفنية عن صانع الأفلام، فالحيادية كما يدعى البعض ما هى إلا مصطلح مزيف كزيف مصطلح (الفارق مابين الصهيونية واليهودية تماما)، فالحيادية المزعومة قد تصلح لفيلم علمى عن ظاهرة مؤكدة، أما إذا لم تكن الظاهرة العلمية وعلى الرغم من علميتها غير مؤكدة، يمكن لصانع الفيلم أن يكون متحيزا لرأى ما ويظهر معتقد "أيديولوجيا" صانع الفيلم فى كل مراحل العمل، فمثلا ظاهرة الاحتباس الحرارى مازالت ظاهرة يؤكدها البعض وينفيها البعض، وكلا الفريقين من العلماء الكبار، فى هذه الحالة يمكن لصانع الفيلم أن يرى الظاهرة عبثية ودعوة باطلة من الغرب الصناعى لأهداف خادمة لمصالحهم، فصانع الأفلام يقدم رؤيته الخاصة وقناعته الذاتية "الأيديولوجيا"، وهو بذلك لا يقدم الواقع كما هو، بل يقدمه كما يراه، وتتوقف رؤيتنا للواقع على العديد من الأمور (القناعات الذاتية – الدين – الأعراف الاجتماعية – الإيمان بمشروع قومى... وغير ذلك من المحددات)، فالفيلم الوثائقى ليس تصويرا للواقع ولا يمكننى اعتماد هذا التصور عن الفيلم الوثائقى لذا فإن الارتجالية بهذا التصور تعد عملا اعتباطيا. أما الارتجالية المخططة فإنه يعتد بها إذا ما كان لصانع الأفلام رؤية معينة عن الموضوع الذى ينوى القيام به، مثلا إذا ما أراد صانع الفيلم السفر إلى العراق كى يرصد (ما بعد

الديمقراطية) على حد زعم المحتل والحكام الجدد، وأنه سيوظف كل ما تلتقطه الكاميرا ثم يشرع بعد الانتهاء من التصوير وقبل بدأ المونتاج فى كتابة السيناريو، فإن هذه الرؤيا لطريقة التنفيذ تدعو إلى السخرية، فأيهما صانع الأفلام – الكاميرا أم المخرج؟

لكن إذا ما حدد منذ البداية، ماذا تعنى ما بعد الديمقراطية؟ هل تعنى الفقر والدم والموت والشقاء؟ أم يقصد كذا أو كذا، فإنه فى حالة تحديد ما يرغب فى تصويره، فإنه بالضرورة سيوجه الكاميرا إلى تلك الزوايا، وسيبدأ بعد السفر مباشرة إلى البحث عن الأماكن التى تثرى فكرته إذا لم يكن فى الأصل قد حددها مسبقا فى ذهنه، وبذلك يكون الصانع الارتجالى قد بدأ فى تنفيذ سيناريو قد تصوره من قبل، لكنه لم يسجله على الورق، والدليل القاطع على تلك المسألة (مسألة التخطيط المسبق للعمل الارتجالى) إذا ما سألته، ماذا ستصور فى العراق؟

على الفور تسمع اجابات قاطعة بأنه قرأ عن موضوع كذا، وجماعة كذا، وعشيرة كذا، وتنظيم يدعى كذا وستكون إقامتى فى كذا... وتظل (الكذا – كذا) حتى تتبين أنه درس موضوع الفيلم باستفاضة وعمق وكون صورته الذهنية عن العمل، لذلك مازلنا نؤكد على أهمية كتابة السيناريو قبل بدء التصوير حتى لو اضطررنا إلى تغيير السيناريو بعد تفريغ

الأشرطة والمشاهدة، وبناء على صور تم نقلها عن الواقع ورآها صانع الفيلم خادمة للعمل محل التنفيذ، وذلك لأن العملية الإبداعية "ديناميكية" وليست ساكنة.

العناصر الصوتية

(الصورة والصوت)

فى سيناريو الفيلم الوثائقى

أولا: الصورة

الصورة فى الفيلم الوثائقى هى اللغة الأم، وأداة التعبير الأولى التى يؤسس عليها صانع الفيلم العمل محل التنفيذ، فاللغة البصرية فى الفيلم الوثائقى تعد محور العمل والعمود الفقرى لبناء سيناريو متكامل، فالتعبير بالصورة أوقع وأثرى وأكثر ثباتا وتأثيرا فى الوجدان عن المفردات والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية وغيرها من مفردات الصوت المكملة للصورة، وليست الشارحة لها.

فالصورة عنصر انطباعى، معلوماتى فى المقام الأول، أى أنها تمنح المتلقى معلومة أو توقعا ما لحدث سيأتى فى مشهد لاحق أو تأثيرًا نفسيًا معينًا.

الصورة فى مضمونها البسيط تعرف بأنها: كل ما تلتقطه الكاميرا من ديكور – إكسسوار – أشياء – عنصر بشرى، وذلك فى إضاءة مناسبة، لذلك نرى أنه من الضرورى على كاتب السيناريو التعرف جيدا على عناصر

الصورة، فأى "كادر" لن يخلو من مفردة من تلك المفردات، كما أن لكل مفردة وظيفة تؤديها داخل العمل.

الديكور:

للديكور أهمية قصوى فى صناعة الفيلم الروائى، ويستحيل الاستغناء عن ذلك العنصر فى أى مشهد من المشاهد، وهو فى الأعم ديكور مصطنع، لكن ماذا عن الفيلم الوثائقى الذى يحاول تصوير الواقع؟

هل يمكننا الاستعانة بالديكور؟ وهل يؤدى وظيفة معينة فى العمل الوثائقى؟

قبل أن نجيب على تلك التساؤلات نفترض أننا بصدد كتابة سيناريو نموذج "كابوس فى يقظة بونابرت"، وأردنا كتابة مشهد يصور جمال بحيرة المنزلة وبساطة الحياة فيها والحراك الاقتصادى داخل البحيرة قبل وصول المحتل إلى دمياط بزمن معين، ومن المعروف عن تلك البحيرة جمال الطبيعة فيها، وأيضا يعرف عنها وجود أحراش ومنحنيات وممرات مائية خطرة، أى أن الجمالى والمرعب مختلطان فى آن واحد، وافترضنا أيضا أن الأحراش تتوسط البحيرة، وأردنا تقديم اللقطة الجمالية، فيمكننا فى هذه الحالة بدأ التصوير بلقطة "بان شمال" بعد تجاوز نهاية الأحراش، أو "بان يمين" بعد تجاوز بداية الأحراش، ثم نفترض أن هناك

مشهداً لسفن "حسن طوبار" تكمن للمحتل داخل تلك الأحراش، ففى هذه الحالة يمكننا استخدام "لقطة عامة" للأحراش أو متوسطة لمركب داخل الأحراش، أو لقطة "اتجاه مباشر" للمركب تسير فى اتجاه الكاميرا وبذلك نكون قد أسسنا لديكور معين وبحرفية عالية من خلال الواقع فكل أماكن التصوير فى الفيلم الوثائقى "ديكور طبيعى"، ولأننا ننتقى من الواقع أجزاء معينة فيمككنا أن نختار الجزء "الديكور" الذى يخدم الفكرة ونتجنب ما نراه عبئا على الصورة.

الديكور يعنى أى نوع من المحيطات أو الخلفيات التى تمنحنا قيمة انطباعية أو معلوماتية أو تأثيرية.

فى النموذج السابق، أظهرت الكاميرا الجمالى، ثم أظهرت بعد ذلك القبيح، منحتنا الانطباع الطيب ثم منحتنا الانطباع الشرير وكل ذلك فى مكان تصوير واحد.

فالديكور لا يمكن الاستغناء عنه فى الفيلم الوثائقى، كما لا يمكن الاستغناء عنه فى الفيلم الروائى.

الإكسسوار:

قطعة الإكسسوار تعد هى الأخرى مفردة من مكونات الصورة، وإن كنا قد أكدنا من قبل على ضرورة الديكور فى الفيلم الوثائقى، فإننا أيضا نؤكد على ضرورة قطعة الإكسسوار التى لها وظيفة بنائية وانطباعية وتأثيرية على

مستوى اكتمال عناصر "الكادر" أو انطباعيتها المكانية أو تأثيراتها النفسية والإحساس بعنصر الزمن.

فالإكسسوار "جزء من الديكور أو جزء من العنصر البشرى محل التصوير". وتتميز قطعة الإكسسوار بأنها عنصر ثابت داخل الصورة، وكى نتعرف على أهمية ذلك العنصر نعود إلى النموذج المقترح ونفترض عدة فرضيات، منها: أن نبدأ الفيلم مثلا "بفوتومونتاج" لمجاديف مراكب صيد وشباك وأشرعة ملقاة على الأرض دون إظهار البحيرة أو الشاطئ، على الفور تمنحنا قطع الإكسسوار انطباعا عن المكان الذى تدور فيه أحداث الفيلم بأنه "منطقة مائية" كما تعلن بندقية قديمة فى يد أحد المقاومين عن طراز كان متواجدا فى زمن معين، كما أن لقطة لطفل يمر على شاطئ البحر يتبعها لقطة لجندى فرنسى يعمل على تموين أحد المدافع بالبارود، ثم عودة إلى الطفل يلهو فرحا، ثم لقطة قريبة جدا "cup" على فوهة المدفع، فتعنى تلك اللقطات التوقع بقتل الطفل أو إصابته أو ترويعه، مما يمنح المتلقى عن طريق المدفع "قطعة الإكسسوار" تأثيرا نفسيا معينا (الخوف – الغضب..) أو غيرهما من الانفعالات والتأثيرات، فقطعة الإكسسوار فى العمل الوثائقى يفترض أنها جزء من ديكور طبيعى غير مفتعل، فصانع الأفلام الجيد هو الذى يحسن التعامل مع مفردات الواقع دون اللجوء إلى محاولة

إعادة التمثيل وعليه فى مثل هذه الحالات البحث عن البدائل والحلول التى تعينه على تقريب الواقع للمتلقى، وللأمانة العلمية لابد أن نعترف أنه من خلال خبرة الممارسة، وجدنا أن افتراض التعامل الواقعى البحت محض افتراض نظرى، فإعادة التمثيل واردة حتما طالما أننا نختار من الواقع ما نرغب فى عرضه، بمعنى أننا لا ننقل الواقع كما هو بل ننقله كما نراه، وهذا فى حد ذاته إعادة تمثيل.

الأشياء:

الشىء قطعة إكسسوار، لكن الفارق بينهما يكمن فى عنصر الحركة، فالإكسسوارات تتميز بعنصر الثبات، أما الأشياء فهى متحركة، فالشراع إذا ما أضيف إلى مركب صيد ورأيناه معبأ بالهواء متحركا، فقد تحول من إكسسوار إلى أشياء، وأيضا المجداف فى حالة الحركة فهو من الأشياء... وهكذا، أى أن الأشياء تؤدى نفس وظائف الإكسسوار فى العمل ونفس التأثير.

العنصر البشرى:

هو إحدى مفردات الصورة، والتى تكشف عن سمات شخصية معينة كأن يكون الشخص طيبا أو شريرا، قويا أو ضعيفا كما يظهر العنصر البشرى من خلال الملامح بعض التأثيرات النفسية (الغضب – الألم – الحزن – الاستسلام...)

وغيرها من التأثيرات والانفعالات، فملامح الصيادين على المراكب مثلا تمنحنا انطباعا عن طيبتهم وبساطتهم، أما إظهار عضلات أحدهم وهو يجمع الغزل تمنحنا انطباعا عن قوتهم.

الفيلم الوثائقى عادة لا يخلو من ذلك العنصر، سواء فى متن الفيلم، أو كمداخلات خبراء وعلماء وشهود عيان... لذلك ينبغى على صانع الأفلام أن يوظف العنصر البشرى داخل العمل بذكاء ومهارة لما له من أهمية فى منح الفيلم صيغة الحياة.

عناصر الأحياء

وهى كل العناصر الحية التى تظهر داخل "اللقطة" خلاف العنصر البشرى من حيوانات وطيور وزواحف... وغيرها من الأحياء غير الإنسانية.

فأحيانا يقدم صانع الأفلام عملا كاملا عن الحيوانات المفترسة مثلا أو عالم الثعابين القاتلة... أو غير ذلك من العناصر الحية، فعليه فى مثل هذه الحالات أن يدرس الحالة محل العمل قبل كتابة السيناريو من خلال العملية البحثية حتى يتمكن من تقديم تصور منطقى ومؤثر عن حالته، كما أن صانع الأفلام يمكنه أن يوظف هذه العناصر داخل الأفلام غير المختصة بهذا العالم، فطائر النورس الذى يحلق على ماء

البحيرة فى "النموذج المقترح" يعطى انطباعا طيبا خلاف ما يعطيه غراب يحلق على ماء البحيرة من انطباع.

وجود حية غاضبة داخل الأحراش يعطى تأثيرا مخالفا "لفرخ البحر" راقدا على بيضه داخل الأحراش أيضا، فكل عنصر من هذه العناصر يمنحنا انطباعا أو تأثيرا أو انفعالا معينا أثناء المشاهدة.

الإضاءة:

أهمية الإضاءة فى الإخراج – ونقصد بالإخراج هنا قيام صانع الأفلام بعملية "التصوير" – تختلف عن أهميتها فى كتابة السيناريو من الناحية النظرية، حيث ترجع أهميتها فى حالة تصوير الفيلم إلى كونها ضرورة لتحقيق التوازن بين الدرجات اللونية كى تصبح الصورة الملتقطة عبر الكاميرا مشابهة لما تراه العين المجردة، أما فى حالة كتابة السيناريو فللإضاءة وظيفة تأثيرية مخالفة، حيث تمنحنا الإضاءة القدرة على توصيل حاجات نفسية معينة يرغب السينارست "صانع الفيلم" فى توصيلها للمتلقى فتوظيف الإضاءة فى السيناريو مقدمة طبيعية لتوظيفها أثناء التصوير فعندما نشاهد مركبا داخل البحيرة، يحمل عددا من المقاومين فى ظلمة الليل وفى أيديهم البنادق، نتوقع على الفور قيامهم بعملية فدائية، أما نفس المشهد فى وضح النهار فهو استعراض للقوة والجرأة،

أما فى حالة التصوير فعلى صانع الأفلام أن يقدم المشهد الليلى أو النهارى فى إطار إضاءة مناسبة تشعر المتلقى بواقعية الصورة، وتوصيل الحالة المخطط لها من قبل فى السيناريو.

على الرغم من الاختلاف النظرى فيما بين الإضاءة فى حالة التصوير والإضاءة فى حالة السيناريو، إلا أن الحالتين متلازمتان فالمخطط على الورق من تأثيرات الإضاءة ووظائفها يعمل صانع الفيلم على احتوائها أثناء التصوير، فلا يمكننا من الناحية العملية فصل وظائف الإضاءة فى السيناريو عنها فى حالة التنفيذ فالعمليتان مكملتان لبعضهما البعض.

العناصر الصوتية

لغة النص وأسلوب الكتابة:

صيغة القوالب مرفوضة ومنعدمة ومستحيلة فى كتابة أى نص إبداعى، فليس هناك قوالب جاهزة لكتابة الرواية أو القصة القصيرة أو الشعر، وينصب ذلك أيضا على كتابة الفيلم الوثائقى فليس هناك نظريات أو أطر تحدد ماهية اللغة المستخدمة وأسلوب التناول وطريقة عرض المحتوى اللغوى، سواء على المستوى الاصطلاحى أو التنفيذى. لكن هناك فرضيات مشتركة لابد وأن تتوافر فى العمل الفنى المكتوب كسلامة اللغة وصحتها على مستوى النحو والبلاغة والصرف، وأيضا عملية التسلسل المنطقى لضمان حسن التواصل، وأيضا حسن استخدام المفردات ...وغير ذلك من الفرضيات التى تتوج بالموهبة فى الكتابة.

السيناريو فن بذاته كغيره من الفنون التى تعتمد على اللغة وقد افترضت بعض النظريات المعنية بالكتابة أن تكون عملية الكتابة باللغة الفصحى القريبة من اللهجة العامية، أو الكتابة باللهجة العامية القريبة من الفصحى، لكن هذه النظرية الأسلوبية تدخل فى إطار صيغة القوالب المرفوضة، فصانع الأفلام حر تماما فى اختيار أسلوب عرض اللغة،

سواء بالفصحى أو العامية أو كلاهما معا، لأن ثقافة المبدع وحالته الإبداعية وقراءته للجمهور المتلقى جميعها تفرض الأسلوب الخاص بصانع الأفلام عند كتابة "النص الصوتى" المهم فى هذه الحالة أن يمتلك صانع الأفلام "ملكة الكتابة" الآتية عن طريق الموهبة والممارسة، وعليه أيضا أن يأتى اللغة من أبوابها "القرآن الكريم – الأحاديث النبوية الشريفة – الشعر منذ الجاهلية وإلى الآن – الآداب – الدراسات النقدية واللغوية" فليست الموهبة وحدها المانحة نصا جيدا، بل التواصل مع القديم ومتابعة الجديد فاللغة هى الأساس والركيزة الأولى للتواصل بين البشر، لذلك نؤكد فى عرضنا للغة النص وأسلوب الكتابة أن النظرية الوحيدة التى يمكن أن يطبقها صانع الأفلام هى نظرية "اللانظرية" فى لغة النص وأسلوب الكتابة.

كتابة التعلق:

تعتمد غالبية الأفلام الوثائقية على التعليق الصوتى، ويعد التعليق هو السمة الصوتية السائدة فى الفيلم الوثائقى، وترجع أهمية التعليق فى كونه مكملاً للصورة وليس شارحا لها، فالتعليق الجيد هو الذى يعمل على إكمال المعلومات التى لم تمنحنا الصورة إياها، فالعملية التكميلية تعد من مميزات التعليق، أما فى حالة ما إذا كان التعليق شارحا للصورة فتعد تلك الحالة من نواقص التعليق

المكتوب، وإذا ما مرت حالة السيناريو بضعفها يؤدى ذلك بالضرورة إلى ضعف فى الإخراج، وكما أكدنا من قبل على عدم وجود "قالب" معين فى الكتابة بشكل عام، فالحالة ذاتها تنطبق على كتابة التعليق أيضا، لكن هناك بديهيات يجب أخذها فى الاعتبار عند كتابة التعليق منها:

أولا: بساطة لغة التعليق كى لا يقع المتلقى فى حالة "إغلاق".

ثانيا: عدم استخدام مصطلحات أجنبية غير مفهومة لدى المتلقى، وإن كان ذلك ضروريا، فالتعريب هو الحل الأمثل، فبدلا من ذكر "الأنثربولوجيا" نستخدم "علم الإنسان" وبدلا من "الميتافيزيقا" نتدارك "بما وراء الطبيعة"... وهكذا.

ثالثا: عدم الانجرار وراء المصطلحات التافهة والتى ليست من اللغة فى شىء كالتى يستخدمها العباقرة الشيوعيون فى كتاباتهم إخفاء لضعف المتن أو ضعف اللغة، على سبيل المثال إذا ما أراد أحدهم كتابة "الحالة الإنسانية" نراه يستبدل المصطلح المفهوم بآخر شاذ فيقول "الحالة الإنسانوية"، وبدلا من استخدام اصطلاح "الوحدة" المتعارف عليه عند المثقف والمتعلم والجاهل، نراه يكتب "الوحداوية" وكأنه تأثر

بالمثل المصرى الشهير "وشك للحيط... والباقى ليه"!!!

وهكذا تستمر المصطلحات المبهمة والشاذة والمتخلفة عن ركب الإدراك والبساطة.

تلك المصطلحات تؤدى بدورها لفصل المتلقى عن المتابعة لعدم فهمها، وليس ذلك لجهل المتلقى بقدر ما هو جهل كاتبها باللغة ومحاولة التحذلق الناتج عن الفراغ العقلى والروحى واللغوى، لكن صانع الأفلام الجيد لا ينجر وراء تلك الاصطلاحات ويستعيض عنها بالسهل البسيط، فمثلا إذا ما أراد صانع الأفلام الحديث عن "الحالة الإنسانوية للخالة سعدية" يمكنه أن يستعيض بكتابة أخرى عن "الحالة الإنسانية للخالة سعدية ومهارتها فى طهى الملوخية"، فهذا أوقع للمتلقى وأكثر ثراء فى العمل الفنى.

رابعا: "التكثيف والتركيز" فالماهر بالكتابة يعلم تماما أن عملية التكثيف المرهقة تعد من مهارات الكاتب الجيد، فكلما استطاع صانع الافلام أن يقدم معلومة بأقل عدد من الكلمات، كان العمل جيدا والعكس تماما، لذلك أدرك العرب قيمة التكثيف فقالوا "خير الكلام ما قل ودل"، وأيضا تدارك المصريون البسطاء قيمة التكثيف فقالوا مثلهم الشهير "كتر الكلام خيبة" ويمكن لصانع

الأفلام فى هذه الحالة أن يستفيد من فنون القصة القصيرة وهى الفصيل الأدبى الأكثر شهرة فى عملية التكثيف والتركيز.

خامسا: التوافق بين الكلمات والجمل ومضمون الصورة.

سادسا: التزامن بين التعليق والصورة، على سبيل المثال إذا كان التعليق قصيرا والصورة أطول زمنيا، فعلى صانع الفيلم أن يضع الحلول المناسبة داخل السيناريو بإضافة عناصر صوتية أخرى كالموسيقى أو الضوضاء... أو غيرهما من العناصر الصوتية المناسبة، أو يمكنه إزالة جزء من الصورة إذا كان غير ضرورى.

الصوت الواحد:

تعد كافة المداخلات الشخصية داخل الفيلم من قبيل "الصوت الواحد"، وهى عادة إدلاء برأى أو شهادة أو تفسير ظاهرة أو نظرية، وهناك بعض الأفلام التى لا تستخدم التعليق ويعتمد فيها صانع الفيلم على "شخص ما" يظهر فى معظم مشاهد الفيلم "يحكى عن موضوع ما"، وأحيانا يكون الصوت ظاهرا أو صوتا داخليا "منولوج داخلى"، ففى هذه الحالة يعتمد صانع الفيلم على الصوت الواحد، كما يمكنه الاعتماد على الصوت الواحد أيضا حينما يعمد إلى طرح أسئلة من

خلال الكاميرا "الصورة" وتأتى الإجابات مباشرة من خلال شخص ما عن طريق المداخلة.

فمثلا يمكننا عرض مشاهد أو لقطات لأسلحة المحتل الفرنسى، يتبعها مشاهد أو لقطات لأسلحة المقاومة البدائية كتساؤل من خلال الصورة، يمكن الإجابة عليها من خلال مداخلة لمؤرخ يتحدث عن التقدم والثورة الصناعية الأوروبية فى ذلك التاريخ، أو أن يتحدث فى المقابل عن تخلف الشرق فى هذه المرحلة.

يمكننا تعريف الصوت الواحد على أنه:

كافة الأصوات الآدمية الصادرة عن شخص واحد، خلاف التعليق والحوار.

ويعتبر الصوت الواحد من أهم مصادر المعلومات الصوتية داخل العمل، ويعتبر أيضا مصدرا مهما فى حالات بعينها، كتأكيد ظاهرة علمية أو شهادة عيان من شخص مشهود له بالثقة، ويأتى توظيف الصوت الواحد كرؤية مستقلة لصانع الفيلم لا يفرض عليه أحد متى وأين وكيف يستخدمها، وهذا بالطبع لصانع الأفلام المحترف، أما بالنسبة للمبتدئين فيفضل اتباع الأسس العامة فى صناعة الفيلم حتى يتمكن بعد ذلك، ومن خلال الخبرة والممارسة، فرض أسلوبه

الخاص بعيدا عن أى أسس وضعها الغير ورآها هو مناسبة لعمله.

الأصوات الحية:

ويطلق عليها ضمنا (المؤثرات الصوتية) وهى كافة الأصوات غير الآدمية والصادرة عن الأحياء كالمواء والعواء والصهيل والهديل والحفيف... وغيرها من الأصوات غير الآدمية بالإضافة إلى الأصوات الآدمية غير المفهومة كالشخير والنخير والصفير والتصفيق... وغيرها.

يدرك صانع الأفلام والمتلقى على السواء أهمية ذلك العنصر الصوتى كعنصر معلوماتى يمكننا من خلاله رسم شخصية مكان ما (غابة مثلا) أو مزرعة خيل، بالإضافة إلى كونه عنصرًا تأثيريًا كالانفعال مع شخص يتأوه أويصرخ. كما يستخدم كعنصر من عناصر التوقع، فسماع صوت الشخير دون وجود الصورة يتوقع من خلاله أن شخصا يغط فى نوم عميق، فللأصوات الحية أهمية بحيث لايمكن لصانع الفيلم تجاهل قيمتها داخل العمل.

الحوار:

هو كلام دائر بين شخصين حول موضوع ما. فإذا ما كانوا ثلاثة أو أربعة أشخاص مثلا وتحدثوا جميعا فى آن

واحد فلا يعد ذلك حوارا، بل تحول إلى عنصر صوتى جديد وهو "الضوضاء" على الرغم من أن تعريف الضوضاء يخرج من متنه الأصوات الآدمية لكن المداخلات الإنسانية غير المفهومة تندرج مباشرة تحت ذلك العنصر لكونها انتهجت النهج غير الآدمى فى الحوار، أما إذا ما كان أكثر من شخص وتحدث أحدهم ومثل الآخرون للاستماع، ثم تبع ذلك الاستماع مداخلة من أحدهم، فيعد ذلك حوارا لأنه دار بين شخصين فقط، لأنه فى هذه الحالة ورغم تعدد المستمعين، إلا أن كل مستمع ينفصل عن غيره فى الانتباه والتواصل والفهم، وكأن الحديث موجه إليه شخصيا.

للحوار أهمية فى الأعمال الدرامية كعنصر معلوماتى حتى وإن كان أبسط مصادر المعلومات فى العمل الفنى، ولا يفضل الارتكاز عليه دائما، فالفيلم الوثائقى لا يعتد بالحوار ولا يأخذه فى الحسبان وذلك لاعتماد صانع الأفلام على التعليق الصوتى أو الصوت الواحد فى أغلب الأحيان، لكن صانع الأفلام الجيد لا يمكنه إغفال الدور المعلوماتى للحوار، لذلك يستطيع أن يوظف ذلك العنصر داخل الفيلم إذا ما رغب فى ذلك، وربما يأتى المشهد أكثر تأثيرا منه إذا ما استخدم التعليق أو الصوت الواحد أو الموسيقى... أو غيرذلك من العناصر، ولأننا نؤكد على نظرية "اللانظرية" فى العمل الفنى،

فربما نرى فى أحد الأيام صانعا للأفلام الوثائقية يقدم فيلما كاملا باستخدام لغة الحوار.

الموسيقى التصويرية:

لا يمكن إغفال دور الموسيقى كعنصر من عناصر التأثير النفسى داخل الفيلم الوثائقى، بالإضافة إلى كونها أحد العناصر المعنية بتكوين توقع منطقى أثناء المشاهدة، فالموسيقى الحزينة تمنحنا إحساسا مناسبا لحالة حزن، وعلى النقيض تماما فى حال استخدام موسيقى تعبر عن الفرح.

أحيانا يرغب صانع الأفلام فى إعمال ذهن المتلقى بإثارة الانتباه القسرى كمقدمة لرغبة صانع الفيلم فى تحويل ذلك الانتباه القسرى إلى انتباه إرادى، بالإضافة إلى خلق حالة الفضول عند المشاهد بالمشاركة الذهنية فى محاولة اكتشاف تفاصيل المشاهد المعروضة أو التوقع للمشهد الذى يليه، على سبيل المثال، إذا رجعنا الى نموذج "كابوس فى يقظة بونابرت" وبدأنا أحد المشاهد التالية لمشهد ما بإظلام تدريجى "FADE IN" أو كان التصوير ليليا، وتعمد صانع الفيلم عدم إظهار مفردات الصورة، وتزامن مع حالة الإظلام موسيقى مفاجئة توحى بالرعب أو الخوف، على الفور يتوقع المشاهد أن حدثا مخيفا سوف يقع لا محالة، ويظل المتلقى مترقبا حتى وإن طالت فترة الإظلام إلى الحد الأقصى المقبول

فنيا فالموسيقى داخل الفيلم الوثائقى ليست ترفا فنيا، أو لشغل حيز وقتى داخل عناصر الصوت، بل هى عنصر مهم إذا ما وظفها صانع الفيلم بالطريقة الفنية الملائمة.

الضوضاء:

تعرف بأنها كافة الأصوات الصادرة عن جمادات، كالأجراس والأبواق والصافرات وأصوات الماكينات... وغيرها، ويطلق عليها أيضا "مؤثرات صوتية".

للضوضاء وظائف مهمة تشبه تماما وظائف الأصوات الحية، فصوت القطار المرتفع والذى تسمعه من خلال مشهد مصور فى أرض زراعية له دلالة الاقتراب من المحطة أو الشريط الحديدى وصوت صافرة شرطة النجدة تعنى للمتلقى توقعا بأن حدثا شريرا قد وقع أو فى طريقه للوقوع، فللضوضاء أهمية ينبغى أن يتعامل معها "اليسنارست" "صانع الفيلم" فى إطار من الوعى، نظرا لأهميتها التأثيرية والتوقعية والمعلوماتية، وحتى لايفقد ذلك العنصر الصوتى معناه عند المتلقى.

اللقطات المتعارف عليها

حول ضرورة توظيف أحجام اللقطات داخل السيناريو اختلفت وجهات نظر المبدعين من كتاب ومخرجين، فجاءت

الآراء بين مؤيد ومعارض، فبعض المخرجين يتضررون من قيام "السينارست" بكتابة حجم اللقطة داخل المشهد، ويرى ذلك تدخلا فى عمله، لكن مناقشة مثل هذه الأمور لا تغير من كون هذا الشخص أو ذاك "سينارست" جيدا والآخر مخرجا قويا "فالسينارست" حر تمام فيما يكتب والمخرج أيضا حر تماما فى حذف ما يراه مناسبا، ولأننا بصدد الكتابة عن صانع الأفلام بصفته كاتبا للسيناريو ومخرجا للعمل، فيفضل فى هذه الحالة أن يكتب رؤيته متكاملة على الورق بما فى ذلك أحجام اللقطات داخل المشاهد.

ترجع أهمية حجم اللقطة فى إصباغ صفة الواقعية على الصورة المقدمة للمتلقى، فمثلا إذا كانت الحالة التى يرغب صانع الفيلم فى تقديمها – مناقشة خطة بين ثلاثة مقاومين للمحتل الفرنسى ومعهم وإلى جوارهم بنادقهم – فالأوقع ظهور الثلاثة فى لقطة متوسطة (3ms) داخل الكادر من ظهور اثنين (2ms) والثالث خارج الكادر (out of cadre) وفقط نسمع صوته.

لا تقف وظيفة حجم اللقطة على إصباغ صفة الواقعية فقط بل يمكنها تقديم تأثيرات نفسية أهم وأوقع من الحوار والوصف فلقطة ضيقة "cup" على وجه بونابرت بعد معركة الجمالية تؤدى وظيفة التعليق فى كونه لم ينتصر.

كما تؤدى أحجام اللقطات وظائف إضافية كالمعلوماتية فمثلا لقطة "pan right" أو "pan left" للأسطول الفرنسى تظهر مدى قوته واستعداداته. هكذا تقدم أحجام اللقطات وظائف مهمة داخل الفيلم، ومن المفترض أن المبتدئين على دراية بها، وعودة إلى كتابنا الأول "فن الإعداد التليفزيونى" يمكن للقارئ إدراك قيمة حجم اللقطات وأهميتها، لكننا سنمر سريعا لاستعراض أحجام اللقطات كى يستطيع القارئ التواصل مع الرسالة.

أحجام بعض اللقطات المتعارف عليها:

أولا: اللقطة العامة (ل – ع– total) أو التى يطلق عليها (ls) (long shot)

وهى اللقطة التى تظهر جميع عناصر الموضوع وتوضح المنظر بأكمله.

ثانيا: اللقطة المتوسطة (ل– م–ms) وهى لقطة تشمل الجزء الأعلى من الشخص (ما فوق الركبتين) كما يمكن استخدامها لغير الأشخاص، وفيها يظهر جزء من الموضوع وليس الكل، ومنها خرجت اللقطة المتوسطة الطويلة (mls) والتى يظهر فيها الشخص حتى أسفل الركبتين. وتتعدى اللقطة المتوسطة إلى لقطة لشخص

واحد (ms) أو لشخصين (2ms) أو لثلاثة (3ms) ولا تتعدى ذلك.

ثالثا: اللقطة القريبة (ل- ق - cup) وهى اللقطة التى تظهر جانبا محددا من الموضوع (وجه - كف - فوهة مدفع...).

رابعا: تلت أب (tilt up) وهى لقطة من أسفل إلى أعلى، بحيث تتحرك الكاميرا على محورها الرأسى من أسفل إلى أعلى وتستخدم تلك اللقطة فى إظهار عظمة الشىء محل التصوير.

خامسا: تلت دون (tilt down) وهى لقطة من أعلى إلى أسفل وخلالها تتحرك الكاميرا على محورها الرأسى من أعلى إلى أسفل وتستخدم فى إظهار وضاعة أو تحقير الشىء محل التصوير.

سادسا: بان يمين (pan right) وخلالها تتحرك الكاميرا على محورها الأفقى من ناحية الشمال إلى ناحية اليمين، وهى فى الأغلب لقطة استعراضية لجوانب الموضوع محل التصوير.

سابعا: بان شمال (pan left) وخلالها تتحرك الكاميرا على محورها الأفقى من اليمن إلى الشمال.

ثامنا: لقطة الاتجاه المباشر، وخلالها يتحرك العنصر محل التصوير فى اتجاه الكاميرا مباشرة.

تاسعا: لقطات أخرى خرجت من اللقطات السابقة (mls) واللقطة الطويلة جدا (els) والخارجة من (total) أو (ls).

طرق الانتقال من مشهد إلى آخر

استطاعت التقنية الحديثة تقديم أساليب جديده فى طرق الانتقال من مشهد إلى آخر باستخدام مجموعة تأثيرات (effects) لكن تظل الطرق المتعارف عليها هى الأهم والأوقع والأفضل بين هذه الطرق.

أولا: القطع (cut) وهو تغيير فورى وغير ملحوظ حال الانتقال من مشهد أو لقطة إلى أخرى. وننـاقش أهمية تلك الطريقة فى الجزء الخاص بالتوليف (المونتاج).

ثانيا: المزج (mix) أو (dissolve) وهو تأثير بصرى يتم خلاله ظهور تدريجى لصورة تحل محل صورة أخرى باختفاء تدريجى.

ثالثا: (fade in - fade out) وهو إظلام تدريجى فى نهاية مشهد يتبعه خروج تدريجى للإظلام وظهور مشهد جديد.

رابعا: **الإزاحة**: ويتم خلالها إزاحة صورة جديدة لصورة قائمة.

تصميم صفحات السيناريو

تعارف كتاب السيناريو على شكل ربما يكون الأهم والأشهر بين كتاب السيناريو فى العالم وأطلق عليه البعض النموذج الأمريكى.

يتميز هذا النموذج بالبساطة والوضوح واحتواء مفردات السيناريو كاملة دون اللجوء إلى عمل مرفقات توضح عنصرا ما وتعتمد هذه الطريقة على كتابة رقم المشهد على أقصى يمين الصفحة ويرمز لمفردة المشهد بالحرف "م" ثم يحدد التصوير الداخلى أو الخارجى ويرمز لهما "د – خ" وكذلك يحدد الزمان "ليل – نهار – شروق – غروب" وتأخذ الرموز "ل – ن – ش – غ" وذلك على أقصى يسارالصفحة، وكل ذلك فى أول سطر فى الورقة، ثم يأتى تحديد مكان التصوير على منتصف السطر الثانى، يلى ذلك تقسيم الصفحة إلى (٣/١، ٣/٢) الأول يكتب فيه رؤية السينارست للصورة كاملة، أما الثانى فهو لكتابة عناصر الصوت.

نموذج

م١ خ ن

بحيرة المنزلة

لقطة عامة لبحيرة المنزلة موسيقى مناسبة

حيث حركة المراكب والعمل على تجهيزها للمقاومة، بعض الشباب يصعد المراكب بالسلاح صوت آذان العصر

والبعض يحمل على أكتافه صناديق ذخيرة

قطع

اعتمد كتاب السيناريو هذه الطريقة فى الكتابة الدرامية سواء للسينما أو التليفزيون، وهى طريقة جائزة أيضا فى كتابة الفيلم الوثائقى، فهذه الطريقة بالفعل مثالية فى عرض الموضوع بشكل مبسط، حيث يأتى كل مشهد فى صفحة مستقلة بذاتها، وإذا ما كان المشهد طويلا بحيث يحتاج إلى صفحة ثانية أو ثالثة فيقوم السيناريست بعمل ذلك باستخدام الحرف "ت" والذى يشير إلى كلمة "تكملة" ويكتب الحرف على أقصى يمين الصفحة فى السطر الأول.

أما الطريقة الثانية، فهى طريقة خاصة بالبرامج التليفزيونية والخبرية والريبورتاج، وقد اعتمدها كتاب التليفزيون، إلى أن اعتمدوها فى كتابة الفيلم الوثائقى، وهى طريقة مهمة ودقيقة

وتتميز بالتدفق والتكثيف نظرا لأنها لا تستخدم صفحات مستقلة خاصة بكل مشهد على حدة، بل تكتب المشاهد أسفل بعضها البعض بالتتابع، ويتم معرفة بداية كل مشهد من ترقيم مقوس وصغير يسار ٣/١ الصورة، وخلال هذه الطريقة لا يتم تحديد الداخلى- الخارجى. الليلى - النهارى. الشروق - الغروب، وأيضا لا يتم تحديد مكان التصوير، لأنه طبقا لهذه الطريقة يتم تحديد كل هذه المفردات داخل الثلث الخاص بوصف الصورة، وقد أطلقنا على هذا الأسلوب:

الطريقة الجدولية:

وخلالها يتم تقسيم الصفحة إلى ٣/١ للصورة، ٣/٢ للصوت

وذلك على هيئة جدول

نموذج

صورة	صوت
لقطة عامة لبحيرة المنزلة حيث حركة المراكب والعمل على تجهيزها للمقاومة، بعض الشباب يصعد المراكب بالسلاح والبعض يحمل على أكتافه صناديق الذخيرة	موسيقى مناسبة "١" صوت آذان العصر قطع

قبل الانتقال من الفصل الأول رأيت أنه من الضرورى تقديم نموذج كتابى لأحد سيناريوهات الأفلام الوثائقية، وهو نموذج "كابوس فى يقظة بونابرت"، وأتمنى أن أكون قد وفقت فى توصيل ولو معلومة واحدة تفيد القارئ، لكن قبل عرض النموذج ينبغى التنويه على أنه إذا كان كاتب السيناريو والتعليق شخصا مختلفا عن المخرج، يأخذ بداية السيناريو هذا الشكل

"كابوس فى يقظة بونابرت" وثائقى

سيناريو وكتابة تعليق / .....

إخراج / .....

صورة	صوت

قطع

ولأننا بصدد الحديث عن "صانع الأفلام" القائم بالكتابة والإخراج فتأخذ بداية السيناريو هذا الشكل:

"كابوس فى يقظة بونابرت" وثائقى

ل / .....

صورة	صوت

.....

.....

قطع

نموذج تطبيقى

"كابوس فى يقظة بونابرت" وثائقى

طلال سيف

نموذج

صورة	صوت
pan lefit من بداية أحراش بحيرة المنزلة إنتهاءا بفضاء البحيرة ، مرورا بمجموعة سفن ومراكب تعمل فى الصيد ، وذلك وقت اكتمال البدر	صوت صراخ لإمرأة اظلام تدريجى
Ms لرجل عجوز يجلس القرفصاء. ينظر ناحية البحيرة، وكأنه يتذكر شيأ ما	اظلام تام نصف تتر البداية قطع موسيقى مناسبة

Cup لوجه الرجل	
	قطع
وثيقة " كورييه ديليجبت " العدد ٧٥ فى ٢٨ يوليوسنة ١٨٠٠. خبر وفاة حسن طوبار	صوت بكاء مجموعه نساء يتداخل معه صوت بكاء أطفال
فوتومونتاج	قطع
"تلت دون" للافتة ضريح حسن طوبار "بانورامية" للضريح	
Total للضريح، حيث يدخل رجل فى صحبته طفل، فى يده وردة Ms للأب يرفع يديه بالدعاء Cup لوجه الطفل Cup ليد الطفل الممسكة بالوردة	صوت الآذان

وهو يقربها ناحية الضريح ، ثم يفتح أصابعه وتسقط الوردة ، فى حركة بطيئة للغاية حتى تستقر على الضريح	
Total لصـــورة أرشـــيفية لبونابرت	قطع
علـــى فـــراش المـــوت وحولـــه مجموعة	صوت الآذان
من الأصدقاء	صوت رياح منخفض
حركة اتجاه مباشر من الكاميرا ناحية بونابرت حتى يتوسط وحده الكادر	قطع
Total للرجل العجوز يجلس على احدى المراكب، وحوله مجموعة أطفال فى شكل دائرة	ارتفاع صوت الرياح
Ms للعجوز يشير بيده ناحية	"أغنية مناسبة"

البحيرة	
Cup لأحد الأطفال يبدو مهتما	صوت طلقات مدافع
Total للمجموعة ، حيث يشير العجوز ناحية الشاطئ	قطع
فوتومونتاج total للبحر المتوسط حيث يظهر جزء من الشاطئ " بانورامية " لكثبان و نباتات الشاطئ	فى أوائل أغسطس عام الـف وسبعمائة وثمانية وتسعين. شهدت مديريـة المنصـورة وشواطئ مدينة دمياط وإقليم بحيـرة المنزلة أهم وأشرس المعارك ، بـين قوات قـوات نـابليون بونـابرت النظامية والمقاومة الشـعبية للأهـالى بقيادة الشيخ " حسن طوبار " شـيخ

فوتومونتاج Total للبحيرة Total لمجموعة صيادين فوتومونتاج Ms لأستاذ تاريخ حديث يجلس على احـــدى المراكـــب المتحركة "بانورامية" لجـــزر وأحـــراش البحيرة Ms لصورة الجنرال فيال	صيادين اقليم المنزلة قطع مقاومة مازال يرددها أهـــالى المنزلة إلى يومنا هذا موسيقى مناسبة قطع "الحديث عن طبيعة الاقليم، من ناحية هدوئه، وعدم توقع بونابرت للمقاومة واعتقـــاد "فيال" بأن الســـيطرة بمثابـــة نزهة" قطع إعتقد الجنـــرال " فيـــال " قومندان مديرية دمياط أن مسألة السيطرة على اقلـــيم

فوتومونتاج إستعراض السفن والمدافع وتجهيزات الأسطول الفرنسى فى ذلك التاريخ	يسكنه البحارة والفلاحون أمر ربما يستغرق ساعات على الأكثر قطع
Total لما تبقى من الطريق الترابى القديم المؤدى الى دمياط	جاء ذلك الإعتقاد نظرا للتباين الواضح ما بين قوة لوجيستية منظمة ، تملك ثانى أكبر أسطول بحرى فى العالم ، بالاضافة إلى أدوات القتال الحديثة ، ومابين لا شئ على الإطلاق قطع
خارطة الدلتا ، حيث تظهر دائرة حول مدينة المنصورة	فى أوائل شهر أغسطس إتجه الجنرال " فيال " بفرقته إلى مدينة المنصورة بناء على الأمر الصادر من نابليون لإحتلال مديريتى

فوتومونتاج لقطات لعسكر الفرنسيين من أرشيف الحملة	المنصورة ودمياط قطع تأكد إعتقاد الجنرال "فيال" بأن إخضاع تلك المناطق بمثابة نزهة عسكرية، فقد استسلمت مدينة المنصورة دون مقاومة تذكر
Total لقرية مصرية قديمة	قطع ترك الجنرال بالمدينة حامية عسكرية تقدر بمائة وعشرين جنديا ثم اتجه شمالا للسيطرة على دمياط
Ms لأستاذ التاريخ الحديث	قطع "موسيقى مناسبة"

فوتومونتاج حركة أحد أسواق القرى بالدلتا والذى يشبه الى حد ما الأسواق القديمة	بدت تقديرات الجنرال فيال دقيقة للغاية فكل القرى الواقعة على جانبى طريق المنصورة دمياط ، لم تحرك ساكنا قطع "كيف قدر فيال السكون والاستسلام"؟ قطع
لقطات مصورة من أرشيف المعركة لقطات لنار مشتعلة	فى العاشر من أغسطس، وبعد أقل من أسبوع على فرض السيطرة الفرنسية، كان يوم السوق الرئيسى بمدينة المنصورة، حيث أتى الأهالى من كل أنحاء المديرية للتسوق. وعلى غير المتوقع، اتخذ الأهالى

Mix مابين النار وصور الجنود الفرنسيين	والوافدون قرارا لم يكن مخططا على الإطلاق، بمهاجمة الحامية الفرنسية
Total لعدة مراكب تغادر الشاطئ مبتعدة	قطع "موسيقى مناسبة" قطع
صور أرشيفية للثوار بأدوات قتالهم" من الفؤوس" "الشقارف والشراشر"	"موسيقى مناسبة" قطع
فوتومونتاج	بعدما أشعل الثوار النار في معسكر الحامية، إضطر الجنود إلى الهرب ناحية النهر قطع حاولوا استقلال بعض المراكب الراسية على الشاطئ، لكن الثوار منعوهم

صور من أرشيف الحملة لبعض الجنود القتلى والجرحى	من الهرب، فاضطروا جميعا إلى اتخاذ الطريق قطع
Ms لأحد أحفاد السيدة الفرنسية	البرى ناحية دمياط ، لكن الثوار كانوا قد قطعوا عليهم جميع المسالك وأبادوهم عن آخرهم، إلا ابنة أحد الضباط وزوجته، التى اشتراها الشيخ أبوقورة
صورة مناسبة لبونابرت	أحد أعيان قرية ميت العامل قطع
	موسيقى مناسبة قطع
خارطة مدينة المنصورة حيث تضاء فلاشة نور	"الحديث عن كيفية الزواج ومدى

على جنوب المدينة	نجاحه أو فشله"
	قطع
	أصدر نابليون أمرا بتعيين الجنرال "دوجا" قومندانا لمديرية المنصورة ولم يكن يعلم بعد ما حل بجنوده فى تلك المدينة
إستعراض نص رسالة أعيان المنصورة الى بونابرت	
صورة لجندى فرنسى يحمل رسالة فى يده	قطع
	فى اليوم السابع عشر والثامن عشر من أغسطس، وصل الجنرال دوجا وجنوده إلى جنوب مدينة المنصورة، ولم يكن يعلم هو الآخر ما حل بجنود الحامية.
صورة لأهالى المنصورة فى حالة ترقب	

Ms لدماء تسيل على الأرض	قطع "موسيقى مناسبة"
Total لصورة بونابرت فى إحدى الحفلات الراقصة	قطع جاءت أوامر بونـــابرت إلـــى الجنرال دوجا بعدم الإســـراف فى معاقبة الأهالى
فوتومونتاج " بانورامية" للأراضى الزراعية لقطات لحركة الفلاحـــين وقـــت الشروق والترتيب للعمل اليومى	قطع على الفور أصـــدر الجنـــرال دوجا أمرا آلاف قطعة ذهبية
Ms لمؤرخ فرنسى	قطع ثم أمر بقطع رقبة إثنين ممن أثبتت التحقيقـــات تـــورطهم فـــى

Total لمجموعة فلاحين يدخلون إلى مسجد	المجزرة. قطع "موسيقى مناسبة" قطع
فوتومونتاج E l s لمسجد وقت خطبة الجمعة Total للمصليين Ms للمؤرخ الفرنسى	بانتهاء محاكمة الجنرال دوجا لأهالى المنصورة، عادت الحياة إلى سابق عهدها، وكأن شيئا لم يكن، وبدأ الجنرالات الفرنسيون فى الترويج لفكرة بونابرت عن التنوير قطع "هل كانت الحملة الفرنسية على مصر تحمل معانى التنوير؟ " "هل إقتنع المصريون بتلك الفكرة؟"

"تلت أب" لشجرة جميز يقف عليها بعض الطيور	قطع
	كان للمعتقد الدينى عند المصريين دورا رئيسيا فى رفض الفرنسيين
Total للبحر وقت الغروب حيث يظهر فى الأفق أشرعة بعض المراكب	بالكلية، حيث اعتبروهم مجموعة من الكفرة ومن الوجب الجهاد ضدهم ومازالت تلك الفكرة تحيا فى أوساط المصريين إلى يومنا هذا
فوتومونتاج مجموعة صور متلاحق لبونابرت يبدو خلالها متجهم	قطع صوت الخطيب "عن فكرة الجهاد"
Ms لأستاذ التاريخ الحديث	قطع

Total لأحد أحفاد حسن طوبار، وخلفه البحيرة	"الحديث عن فكرة الجهاد ضد الفرنسيين على الرغم من أن ممارسات المماليك كانت أشد قسوة"
	قطع
Ms لصورة حسن طوبار	لم يدم هدوء مديرية المنصورة سوى بضعة أيام
	قطع
	والأمر ذاته فى مديرية دمياط حيث وصل للجنرالين "دوجا" و"فيال" مجموعة تقارير تفيد بأن شخصا مهما بدأ فى العمل لمحاربة الفرنسيين

Ms لأحـــد جـــامعى تـــراث المنزلة	موسيقى صاخبة
	قطع
	الموسيقى الصاخبة السابقة
	قطع
Ms لصورة حسن طوبار	لكن السؤال المهم.. من هـــو ذلك الشخص؟
	قطع
Total للافتة المجمع العلمى	يبدأ الحديث ب.. هو جدى، الشيخ حسن طوبارالرجل الذى يعتبره الناس إلى الآن أسطورة المقاومة المصرية
	قطع

عرض وثيقة المجمع العلمى عن ثروة وقوة حسن طوبار	لم يكن حسن طوبار أسطورة المقاومة فحسب. بل جاءت تقارير المجمع العلمى الفرنسى كى تقدم لنا ماهو أبعد من ذلك أما الموروث الشعبى، فقد رأى الرجل بطريقة البطل الخارق
Ms لأستاذ التاريخ الحديث	قطع
2ms لنابليون فى مواجهة فيال	"الحديث عن قصة إدخال محصول الأرز إلى مصر عن طريق حسن طوبار ومخادعته لليابانيين"
Zoom out لصورة قصر حسن طوبار	قطع وصلت الأخبار إلى الجنرال فيال بأن حسن طوبار يحرض الأهالى

	فـــى مـــديريتى المنصـــورة ودمياط علـــى الحـــرب ضـــد الفرنسيين قطع
Ms لإحـــدى حفيـــدات حســـن طوبار	جاءت التقارير التى أعدها المجمع العلمى الفرنســـى، مزعجـــة لبونابرت تقارير لا يســـتهان بها علـــى الاطـــلاق تحـــدثت التقارير عـــن أول مليـــونير عرفه التاريخ المصرى
صورة للجنرال فيال فى مواجهة صورة للشيخ حسن طوبار	قطع "موسيقى مناسبة" قطع

MS لصورة الجنرال داماس	"من أين أتت قوة حسن طوبار" وذكرمصانع القطن والأراضى... وغيرهم قطع
MS لأستاذ التاريخ الحديث	أرسل نابليون بونابرت إلى الجنرال فيال، ما يفيد بضرورة استمالة حسن طوبار وعدم الدخول فى مواجهة معه قطع
بان شمال لصورة بونابرت يجلس على مقعد فى إضاءة	أرسل الجنرال فيال إلى شيخ الصيادين سيفا ذهبيا ومجموعات من التحف النادرة لكن الشيخ قابل تلك الهدايا بالسخرية، وردد عدة أبيات من الشعر، مازال يذكرها أهل المنزلة إلى

خافتة	يومنا هذا
	قطع
	"ذكر أبيات الشعر" لا جميل القول يغرينا ولا رنين المال يطوينا ولا وعيد القوم يثنينا
TOTAL للبحيرة والمراكب تسير عكس اتجاه الكاميرا	قطع
	إمتثالا لأمر بونابرت بعدم الدخول فى مواجهة مع حسن طوبار. أبقى الجنرال فيال على الشيخ ولم يثنه عن مشيخة الاقليم
Total لبوغاز الجميل حيث تظهر بعض المراكب من	قطع

ناحية البحر فى إتجاه البوغاز MS لإحدى المراكب تدخل البوغاز	حاول الجنرال داماس الذى أرسله بونابرت لمعاونة الجنرال فيال استمالة شيخ الصيادين بطلب لقاء شخصى بينهما. لكن الشيخ رفض الطلب تماما. قطع
MS لأستاذ التاريخ الحديث	"عن رفضه للمقابلة ومدى صحة ما ذكره نيقولا الترك فى كتابه – تملك جمهور الفرنساوية للأقطار المصرية – وعن صحة أقوال الجبرتىفى رفض الهدايا من فيال ومقابلة داماس
TOTAL لمجموعة مراكب متراصة إلى جوار بعضها	قطع "موسيقى مناسبة"

	قطع
	نصف تتر البداية "المتبقـــى" يسبق تكملة الأسماء إعـــادة إسم الفيلم "كابوس فى يقظـــة بونابرت"
MS لمجموعة بنادق وصناديق ذخيرة على احدى المراكب	قطع
TOTAL لصيادين يعملون بالشباك	فى أوائل سبتمبر عام ألـــف وسبعمائة وثمانية وتســـعين، أرسل الشيخ حسن طوبـــار، رسالة
Total لفلاحين يعملون فى الأرض	إلى الجنرال داماس، تفيد تلك الرسالة بعدم إعتراضه علـــى دفع الضرائب ما لم يتعـــرض الفرنســـــيون لمصـــــالحه الشخصية
	مزج إلى

فوتومونتاج

Total لشاطئ دمياط

Total لخيمة موقد أمامها نار على الشاطئ

خارطة البحيرة واتصالها بالبحر من ناحية دمياط سهم يشير الى تحرك مراكب المقاومة حتى بلوغ شاطئ دمياط

Total لمجموعة مراكب تسير ليلا

فى الوقت ذاته كان الشيخ يستدعى بعض مراكبه المنتشرة فى البحر المتوسط والبالغ عددها ستمائة مركب، كما ذكر المؤرخ ريبو فى كتابه تاريخ الحملة الفرنسية فى مصر كان استدعائه لتلك المراكب إستعدادا للمقاومة

صوت تلاطم الأمواج

قطع

"الحديث عن الاختلاف فى تقدير

عدد مراكب طوبار التى ذكرها

المؤرخ عبد الرحمن الرافعى معتمدا على بعض مصادر الحملة

"تلت أب" لغـراب يقـف علـى شجرة يابسة	بخمسة آلاف مركبا
	قطع
	فى منتصف سبتمبر عام ألف وسبعمائة وثمانية وتسـعين إكتملت تجهيـزات أسـطول حسن طوبار والـذى أعـده خصيصا لمواجهـة الجنـرال فيال
فوتومونتاج لقطات لبعض المراكب مسرعة فى البحيرة	بلـغ عـدد تلـك المراكـب خمسين مركبا، جهزها شـيخ الصيادين على نفقته الخاصة
فوتومونتاج لقطات للطريق المؤدى من المنصورة الى المنزلة يظهر فى اللقطة جزء من السيارة المستخدمة فى التصوير	قطع
لقطات للافتـات بعـض قـرى	"موسيقى مناسبة"
	نجح حسن طوبار فى تحفيز أهالى دمياط والمنصورة

المقاومة "ميت الخولى برنبـــال. الجمالية.."	قطع
	على إخـــتلاف طـــوائفهم وأعمارهم لمقاومة المحتل
تتوقف السيارة عند لافتة بلدة الشعراء "بانورامية" لقرية للشعراء	قطع "موسيقى مناسبة"
	قطع
فوتومونتاج لقطات مصورة مـــن أرشـــيف الحملة	الليلة هادئة تماما، وليس هناك أى مؤشر على وقوع هجوم محتمل من قبل المقاومين
	قطع
Ms لأستاذ التاريخ الحديث	هكذا كانت تسير الأمور على شواطئ مدينة دميـــاط ليلـــة السادس عشر من سبتمبر

صورة الجنرال دوجا يبدو غاضبا خارطة تشمل أماكن المقاومة من المنصورة إلى دمياط. تشير حركة أسهم أو حركة مراكب جرافيك" إلى تحركات الفريقين Total لأستاذ التاريخ	قطع لم تكن الأمور بهذا الهدوء داخل البحيرة أبحر أسطول المقاومة من المنزلة، قاصدا شواطئ دمياط. ساعتها ..... قطع صوت طلقات رصاص متتابع وكثيف قطع صوت الغراب فى تلك الليلة إستطاع المقاومون وعلى رأسهم شيخ الصيادين من قتل حراس الصفوف الأمامية للحامية الفرنسية قطع

الحديث على أحد المراكب يشير بيده وكأنه يشرح تحركات السفن الفرنسية وتحركات المقاومة	لكـــن فـــارق التجهيـــزات اللوجيستية أجبـــرت المقـــاومين علـــى الارتداد
	قطع
Total للبحيرة وقت إكتمال البدر	صـــوت الســـيارات وآلات التنبيه
"جرافيك" مجموعة مراكب تمر فى بحر أشمون، ثم تتعثر فى الطمى، نظرا لقلة المياه	شهدت تلك القرى التى نمـــر بها الآن أحداثا دامية، بعد ليلة الهجوم المفاجئ على دمياط قطع
	تحصن الأهالى الذين شاركوا

	أسطول المقاومة بتلك القرية، التى زحفت إليها القوات الفرنسية، وبعد مقاومة عنيفة
لقطات بانورامية للقرى الواقعة على بحر أشمون	قطع
	سقط خلالها خمسون شـــهيدا وإثنا عشر قتـــيلا إنســـحبت القوات الفرنسية
Cup ليد ترفع فأسا عن الأرض	قطع
Cup ليد ترفع "شقرف" عن "الحش"	الحديث عن الدمار الذى لحق بالشعراء، وســـلب ممتلكـــات الأهالى"
Tota للمراكب الجرافيك مشتعلة	قطع
	إتفق الجنرالان دوجا وفيال

	على تكثيف جهودهما للقضاء على حسن طوبار
Total لأستاذ التاريخ الحديث بأحد حقول قرية ميت الخولى	قطع
Ms لأستاذ التاريخ الحديث داخل السيارة	إتفقا على أن يكون الهجوم من ناحيةالشمال بعدد من السفن للهجوم على المنزلة عبر البحيرة يقابلها عدد آخر من السفن التى تسلك مسار بحر أشمون ثم يضيقان الخناق على شكل كماشة تقع المنزلة بين فكيها
Total لأستاذ التاريخ الحديث، ينزل من السيارة ويشير ناحية الجمالية	قطع "الحديث عن تضاريس البحيرة وجزرها وأحراشها وتصوره لسير المعركة ، وكيفية

Ms لصورة حسن طوبار	مفاجأة الثوارللسفن الفرنسية، وكيفية إنسحابها عند المطرية
Ms لصورة بونابرت	قطع
" تلت أب " لمئذنة	مرت المعركة بسلام على المنزلة وأهلها، لكن ماذا عن الفريق الآخر؟
Ms لصليب	قطع
كتابة تقرير "أندريوس" عن قوة حسن طوبار	كان هدف الجنرال دوجا، تأديب
Ms للمؤرخ الفرنسى	الثوار المشاركين فى المقاومة
	لكن خطط القدر جاءت منافية تماما لخطط الجنرال.
Total لصور حرائق	تعثرت السفن الفرنسية داخل بحر أشمون بسبب إنخفاض

من أرشيف المعارك	منسوب المياه.
	قطع
	إنتهز أهالى القرى الواقعة على جانبى بحر بحر أشمون، فرصة تعثر السفن الفرنسية وخرجوا جميعا لملاقاة الكفرة، كما أسموهم من قبل
فوتومونتاج	قطع
Total لمجموعة من طلبة الإبتدائى داخل فصل دراسى	"موسيقى مناسبة"
Total للمدرس أمام السبورة	
Ms لطالب منتبه للشرح	قطع
Total للمدرس يكتب على السبورة. يردد المكتوب والطلبة تردد بعده	"موسيقى مناسبة"

فوتومونتاج Total للمسلة المصرية بباريس Ms لحجر رشيد لقطات للآثار المصرية بمتحف اللوفر Total لصورة بونابرت مجتمعا ببعض القادة صورة الجنرال داماس	قطع "الحديث عما حدث بعد احتراق المراكب الفرنسية وشكل المقاومة والضحيا" قطع "الحديث عن أن كل القرى الواقعة على البحر الصغير "أشمون" تعرضت لما تعرضت له ميت الخولى، ويذكر أسماء تلك القرى قطع

خارطة سير الحملـــة وأســـهم تشير إلى الطرق المستخدمة	"الحديث عن معركة الجمالية وأهميتها"
	قطع
	موسيقى مناسبة
Total للبحيرة	قطع
	موسيقى مناسبة
	قطع
صورة مناسبة للشـــيخ حســـن طوبار	"موسيقى مناسبة"
	قطع
	"موسيقى مناسبة"
صور من أرشيف الحملة لاقتحام المنزلة	قطع
	"موسيقى مناسبة"
	قطع

Total لقافلة رجال على ظهور الجمال تسير فى الصحراء نهارا	"قدر الحيز الذى شغله طوبار فى تفكير بونابرت" قطع
Total للقافلة وقت الغروب	على الرغم من الدمار الـــذى خلفته حاميتا دمياط والمنصورة، إلا أن ذلك لم يكن مقنعا لبونـــابرت على المستوى التنـــويرى، الـــذى حمله
فوتومونتاج لمجموعة خيام تشتعل وسطها نار "ليلا" Total للرجال حول النار	إلى مصر. قطع
فوتومونتاج لبعض أسوار قلاع	"يشـــرح المـــدرس الآثـــار العلمية والتنويريـــــة للحملـــــة الفرنسية على

عكا القديمة من ناحية البحر صورة لأحمد باشا الجزار	مصر" ١- فك رموز حجر رشيد ٢- إدخال الطباعة إلى مصر ٣ - .....
فوتومونتاج Total لشواطئ غزة ليلا مع ضوء القمر Els للبحرالمتوسط حيث يظهر رجل يقود قارب بعض المراكب القديمة إلى جوار الشاطئ "نهارا"	"موسيقى مناسبة" قطع بعد فشل الحملة الأولى على المنزلة قرر بونابرت وضع خطة الهجوم بنفسه
Ms لأستاذ التاريخ الحديث	قطع

	أمر نابليون بإشراك الجنرال داماس ووستنج والجنرال أندريوس كقوة داعمة للجنرالين دوجا وفيال قطع
Ms لصورة الشيخ حسن إظلام تديرجى ببطئ حول الصورة حتى يشملها تماما	جاءت خطة بونابرت للهجوم على على المنزلة، مشابهة للخطة السابقة لكن الإختلاف بينهما فى زيادة عدد الجنود والفرق المهاجمة وإستخدام الطريق البرى، عوضا عن بحر أشمون قطع
كتابة جزء من خبر وفاة الشيخ من جريدة "كورييه ديليجبت"	بالإضافة إلى زيادة عدد السفن المهاجمة قطع

Total لضريح حسن طوبار	لم يتوقع بونابرت أن تصل أخبار الحملة إلى شيخ الصيادين بسرعة فائقة. قطع
بانورامية لأحفاد الشيخ	أمر حسن طوبار بإخلاء المدينة من المقاوميين، وترك الأطفال والشيوخ والنساء قطع
Ms لأحد أحفادالشيخ	فى السادس من أكتوبر عام ألف وسبعمائة وثمانية وتسعين، دخلت القوات الفرنسية مدينة المنزلة. قطع
Total لحفاد الشيخ	إتجه حسن طوبار برجاله وأمواله التى رافقته المسير إلى الصحراء الشرقية

	مزج إلى
تتر الختام	ومنها إلى العريش، حتى إستقر به المقام فى مدينة غزة
	مزج إلى
	"موسيقى مناسبة"
	قطع
	مدينة عكا. إحدى تلك المدن التى بدأت التجهيزات لملاقاة الحملة المتوقعة من قبل بونابرت على بلاد الشام التى أصبحت خطرا على

	الفرنسيين بعد هروب إبراهيم بك بجنوده المماليك إلى تلك البلاد قطع بادر حسن طوبار بالتنسيق مع أحمد باشا الجزار، والى عكا وإبراهيم بك لتوحيد جهودهم فى مقاومة بونابرت لم يركن شيخ الصيادين إلى الراحة بل أرسل فى طلب بعض مراكبه المنتشرة فى مياه المتوسط إستعدادا للإغارة على دمياط. لكن يبدو أن الخطط ترتبط دوما بإرادة القدر قطع "الحديث عن أسباب عدم إكتمال الخطة وأمر نابليون

بالعفو عن الشيخ"

قطع

إستقر الشيخ حسن طوبار فى مدينة
دمياط، بعد عودته من غـزة ويبدو أن ذلك المقـام كـان تنفيذا لشروط العفـو وكـى يأمن الفرنسيون عدم إتصاله بأهل المنزلة. أصدر بونابرت أمرا بوضع الشيخ تحت
المرقاب المستدام
قطع

يبدو أن الموت فى ظـروف غامضة وبعد فترة وجيزة من رجوع الشيخ إلى دمياط قـد أراح بونابرت مـن إصـدار الأوامر والخطط والتعليمات

	فى اليوم الثامن عشر من يوليو عام ألف وثماني مائة، نعت جريدة كوريه ديليجبت شيخ الصيادين واصفة موته بالفجأة وبأن قلبه قد توقف عن العمل قطع "موسيقى مناسبة" قطع موسيقى مناسبة قطع "الحديث عن عدم إقتناعهم بما ذكرته كورييه ديليجبت بأن سبب الوفاه بالسكتة القلبية، وبأنهم جميعا

	يطالبون الحكومة الفرنسية بفتح تحقيق حول واقعة الموت المفاجئ قطع مقطع من أغنية مناسبة قطع إكمال الأغنية السابقة قطع

الفصل الثانى

التصوير

التعريف والمدلول:

اتخذ التصوير سواء الثابت كالفوتوغرافى أو الزيتى أو الجدراى، وأيضا التصوير المتحرك "سينما – تليفزيون" عدة تعريفات تدور جميعها حول معانٍ متشابهة.

التصويرالفوتوغرافى "الضوئى":

اتخذ التصوير الفوتوغرافى تعريفا مشتقا من اليونانية "graphi" وتعنى الرسم و"photo" وتعنى الضوء، لذا يعنى التصوير الفوتوغرافى "الرسم بالضوء"

التصوير الزيتى:

اشتق معنى التصوير الزيتى من المعنى العام للتصوير، وهو محاكاة الواقع أو النقل أو التقليد، لكن باستخدام الالوان الزيتية.

التصوير المتحرك:

كل ما تلتقطه الكاميرا من عناصر "ديكور- إكسسوار – أشياء – عنصر بشرى" وذلك من خلال إضاءة مناسبة.

التصوير من الناحية التعريفية أمر مبسط للغاية، لكن حينما يبدأ صانع الأفلام في تشغيل الكاميرا (rec) فإن الأمر يختلف ما بين التعريفى والدلالى، فالعمل من خلال التعريف فقط يخرج عملية التصويرمن العملية الإبداعية بشكل كامل، ويعد التصوير فى هذه الحالة عملية ميكانيكية، تعتمد على التقنى وحده، ولا نقلل من قيمة التقنية التى هى أساس العملية الآلية فى التصوير، لكن الدلالى أحد أهم المفردات الفنية فى الصورة المقدمة للمتلقى، ويعد خطوة مهمة فى إثراء الصورة شأنه شأن التأثيرى، فالتصوير البدائى على جدران الكهوف يمنحنا عدة دلالات عن حياة الأشخاص وطريقة تفكيرهم ومشاعرهم، وغيرها من الأمور الدلالية، وكذلك تصوير المصريين على جدران المعابد للآلهة والبطولات ونماذج الحياة لها دلالة هى الأخرى، وتنطوى تلك الرؤية أيضا على الصورة المتحركة التى تمنحنا دلالة معينة يرغب صانع الفيلم فى تقديمها للمتلقى فمثلا لقطة عامة (total) لجنازة الزعيم جمال عبد الناصر والتى ترصد الحضور الأسطورى والتدافع والاضطراب، له دلالة على أهمية الشخصية محل التصوير، فالمدلول فى الصورة هو أحد عناصر الحياة وإلا فقدت الصورة معناها، وعلى صانع الأفلام الجيد الانتباه إلى أهمية الدلالة التى تثير انتباه المتلقى، سواء تم ذلك الانتباه المقدم من خلال الصورة

بطريقة قسرية أو إرادية أو تلقائية، ويمكن لصانع الأفلام الدلالة عبر أحجام اللقطات المختلفة ولا يتوقف عند حجم بعينه، فلقطة – بان يمين – (pan right) أو شمال (pan left) بدأ بمئذنة مسجد انتهاء ببرج كنيسة، يمنحنا دلالة التعايش ولقطة ضيقة (cup) على وجه مضطرب أو كف مرتعش تمنحنا هى الأخرى دلالة عن حالة نفسية، لذلك يمكن استخدام جميع أحجام اللقطات فى التعبير الدلالى.

الصورة والمعتقد (الأيديولوجى):

الفن للفن وحيادية الفن اصطلاحات نظرية ودرب من دروب التعالى على الفن والجمهور فى آن واحد، فالإبداع وليد القضايا والهموم والأفكار، وطالما أن كل مبدع يسعى إلى تقديم رسالة من خلال عمله، فإنه قد حدد سلفا الهدف من إنتاج عمله الفنى.

فلم يعد الفن للفن، بل الفن لجمهور مستهدف، أما عن حيادية الفن فهذا هو المستحيل فى شكله ومتنه، فكل قضايا الفن ذاتية بحتة حتى القضايا العامة التى يطرحها المبدع هى جزء لا يتجزأ من همومه ومعتقداته.

المعتقد دوما ما يظهر فى العمل الفنى سواء بالضمنية أو المباشرة النوعية، ونظرة إلى السينما المصرية فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين سواء الدرامية أو

الوثائقية، نرى المعتقد واضحا فى دعم الثورة وتصوير الاحتلال والملك والأسرة الحاكمة بطريقة العداء للشعب، بينما الثورة هى المخلص والمنقذ، وعلى هذا الغرار كانت السينما الإيرانية بعد الثورة الإسلامية، وإذا ما نظرنا إلى صورة المسلم فى السينما الأمريكية وبالأخص الإنتاج اليهودى نعرف جيدا مدى ظهور العقائدية فى العمل المقدم، فمثلا إذا ما أردت تقديم فيلم عن رئيس الوزراء الأسبق للكيان اليهودى المحتل لفلسطين (شارون) فإن الجنون وحده الذى يدفعنى إلى الحيادية فمثل هذا الدموى القاتل تصفه الفنون العبرية بالبطل، أما إذا ما تناوله صانع أفلام عربى (مسلم أو مسيحى) ووصفه بأنه رجل سلام، فهذا يعنى عند المتلقى أن صانع الفيلم إما أن تهود أو أصبح عميلا مأجورا أو سافلا بالوراثة....

الفن الذى لا يدعم قيمة محض عبث، وعلى صانع الأفلام الواعى عدم الانجرار وراء المصطلحات العقيمة والساذجة التى صنعها اليهود وأتباعهم، فشرف لصانع الفيلم أن يتهم بمعاداة السامية ويلعنه العالم بأسره، من أن يخشى المصطلح ولا يواجه الظلم والتوحش، فالمعتقد يمكن أن يقدمه صانع الفيلم من خلال الديكور أو الإكسسوار أو الأشياء أو العنصر البشرى والإضاءة إضافة إلى إمكانية تقديم الاعتقاد من خلال الصوت، و أيضا من خلال أحجام

اللقطات وحركة الكاميرا، فلقطة متوسطة لحاخام يهودى يقرأ فى كتابه ويتراقص أمام حائط البراق المغتصب يسمع خلال اللقطة صوت رصاص يتبعه (fade in) ثم يتبعه لقطة عامة لطفل فلسطينى مقتول، فى هذه الحالة يظهر المعتقد تجاه هذا الدين الذى يأمر بقتل "الغويم" من غير اليهود.

وهو ذات الدين الذى يأمر بسرقة المصريين (الإصحاح الثالث، سفر الخروج) وبالطبع هذا دين اليهود وليس دين الصهاينة كما يدعى دعاة التفرقة بين هذا الذى هو بعينه ذاك، فظهور المعتقد داخل الفيلم الوثائقى أمر طبيعى، لكن لايعنى ذلك الظهور المباشرة لأن ذلك يضعف العمل الفنى المقدم والذى يفترض فى هذه الحالة سذاجة الجمهور. فاحترامك كصانع أفلام لجمهورك هو البناء الحقيقى لفيلم جيد.

الصورة والتأثير:

الفيلم الوثائقى كغيره من الفنون الأخرى التى تتعامل فى المقام الأول مع وجدان المتلقى، حتى وإن كان العمل الوثائقى يقدم حقائق وأرقامًا وتواريخ، فنجاح صانع الأفلام فى هذه الحالة مرتبط بأن يحقق من خلال تلك المواد الجامدة تأثيرا وجدانيا، ولابد وأن يدرك تماما أنه يتعامل مع مجموعة من الانفعالات التى يرغب فى إثارة بعضها عند المتلقى

(الخوف – الغضب – السرور – الغيرة) والصانع المحترف هو الذى يدرك ماهية كل انفعال، فيمكنه فى إحدى الرسائل إثارة انفعال الخوف مثلا كما فى النموذج المقترح وذلك بلقطة بانورامية أو عامة تظهر قوة المحتل واستعداداته، لكنه فى حالة تقديم ذلك الانفعال بشكل غير متوازن فربما يؤدى ذلك إلى فشل الغرض من المشهد، فإذا ما رأى صانع الفيلم تقديم لقطة لإثارة انفعال الخوف المؤدى إلى الحذر فلابد من أن يتخذ لقطات موازية للقطة السابقة حتى لا يؤدى بالمتلقى إلى الخوف المفزع، فإثارة الخوف المؤدى إلى الحذر فى حالة تناول عدو أو محتل أمر وارد تماما، لكن أن يؤدى الخوف إلى الذعر فهذا أمر غير مقبول، لأن الغرض من الرسالة هو تحفيز المواطنين على المقاومة والجهاد، لا إلى الذعر والارتكان والتراخى، فالإفراط فى إظهار قوة المحتل يصل بالمتلقى إلى القنوط والإحباط وبذلك تشوه الرسالة وينتفى غرضها بل تتحول إلى رسالة عكسية ضد الهدف منها، لذلك يجب على صانع الأفلام فى مثل هذه الحالة إبداع مشاهد موازية تدلل على مدى استعداد المقاومة والحالة المعنوية المرتفعة والإصرار على التحدى وإظهار العزيمة، وينطوى ذلك على كافة الانفعالات التى يتعامل معها صانع الأفلام، فالتوازنات التى يقدمها صانع الفيلم تعد إحدى دلالات نجاح الفيلم المقدم، فدراسة الانفعالات شىء مهم

للغاية، فالانفعالات نفسها تتغير من رسالة إلى أخرى، فانفعال الغضب المقدم مثلا خلال رسالة عن انهيار منظومة التعليم فى مصر، يختلف تماما إذا ما أراد صانع الفيلم إثارة انفعال الغضب فى فيلم عن المحتل اليهودى لفلسطين.

فى الحالة الأولى يمكنك إثارة انفعال الغضب بشكل هادئ يهدف فى النهاية إلى الحوار والمناقشة وتقديم الاقتراحات للخروج من هذا المأزق، لكن فى الحالة الثانية إذا ما كنت أنا القائم بتقديم مثل هذه الحالة، على الفور سأثير انفعال الغضب بحيث يخلق عند المشاهد حالة أشد عدائية ودموية من حالة المحتل، وأعتبر قمة نجاح العمل إذا ما خلقت عند المتلقى حالة استباحة لهؤلاء اليهود السفلة، وبالتوازى أيضا يمكننى محاولة تغيير وجهة نظر المتلقى وذلك برؤية (أودلف هتلر) قديسا يستحق الاحترام.

الصورة التى لا تثير انفعالا وتترك تأثيرا عند المتلقى، صورة ضعيفة بكل المقاييس الفنية، حتى وإن كانت ناجحة على المستوى الجمالى.

الصورة والتثبيت الذهنى (البصمة الذهنية):

يعد الراديو من أهم وسائل إعمال الخيال وطرح الصور الذهنية عند المتلقى، وينطوى ذلك أيضا على المشاهد المقروءة داخل قصة قصيرة أو رواية أو سيناريو فيلم، ويعد

ذلك ميزة فنية أخفقت الصورة المتحركة فى تحقيقها، فالسينما والتليفزيون اعتمدا على تقديم الصورة الجاهزة على المستوى التشكيلى والتطبيقى والوظيفى، حتى وإن كانت حالة التشويق والإثارة يحاول صانع الأفلام إنتاجها من خلال الإضاءة والتوليف (المونتاج) إلا أن ذلك لا ينطوى على الصورة ذاتها، فمثلا فى قصة نبى الله يوسف، إذا ما قرأتها فى القرآن الكريم أو استمعت إليها كمادة صوتية، تلقائيا تتحرك داخلك صورة ذهنية كنت قد رسمتها عند أول قراءة أو سماع للقصة، وتظل تلك الصورة الذهنية الأولى حاضرة المخيلة عند قراءة أو سماع القصة فى أى وقت. وتختلف الصورة الذهنية التى كونتها أنت عن الصورة التى كونها غيرك... وهكذا تختلف الصور الذهنية المرسومة فى المخيلة على قدر عدد البشر، وأعتقد تمام الاعتقاد بأن هناك (بصمة ذهنية) تشبه تماما بصمة أصابع اليد، أى أن كل إنسان على وجه الأرض يختلف عن غيره فى تكوين الصورة الذهنية لموضوع واحد، هذا الاختلاف حتمى حتى وإن كانت وسائل التعبير عن الصورة الذهنية شبيهة من بعضها البعض أو حتى متماثلة فى العرض، فمثلا أنت تتخيل كيفية انتشار الأسباط (اليهود) حول نبى الله يعقوب وقت التخطيط للخيانة الكبرى بطريقة ما، ويراها غيرك بطريقة أخرى، كما يمكن أن تراهم جلوسا وغيرك يراهم قياما وثالث يراهم بين هذا

وذاك، البعض يرى فى الشكل النبى يعقوب والآخر يرى نبى الله يوسف وثالث يرى أحد أطراف المؤامرة الحقيرة، البعض يلحظ الأرضية رمالا وآخرون يرونها نخيلا... وهكذا تتعدد الصور الذهنية حتى تصل إلى مليارات الصور لكن إذا ما قدمت نفس الصورة المقروءة أو المسموعة سينمائيا أو تليفزيونيا فتقدم الصورة بشكل واضح تماما من حيث حجم اللقطات وتوزيع مفردات الصورة وحالة الإضاءة والأصوات المستخدمة داخل المشهد ككل، ويتلقاها المشاهد فى وداعة واستسلام دون حوارات ذهنية كمسلمة أو حقيقة.

على الرغم من أن عدم خلق صورة ذهنية عند المتلقى يعد من نواقص الصورة المتحركة، إلا أن قدرة صانع الأفلام على تثبيت صورة ذهنية وجمع شتاتها فى مشهد واحد يعد من عبقرية الصورة المتحركة، والتى لم تستطع غيرها من الفنون تقديم تلك الميزة.

تقنية الكاميرا:

لأن التطورات التقنية فى عالم كاميرات الديجيتال أصبح مذهلا، فلم يعد هناك حاجة من الناحية النظرية للدخول فى نظريات تفرق ما بين الأنالوج الذى يعمل بنظام الأسطر والديجيتال الذى يعمل بالنظام التشابكى والتصاعدى مادام عالم الأنالوج قد انتهى بحلول عصر الكاميرات الديجيتال،

وربما يأتى اليوم الذى تقضى فيه التقنية على عالم الديجيتال وإظهار أنظمة جديدة، لذلك ينبغى على صانع الأفلام التعرف الجيد على إمكانات الكاميرات (الديجيتال) التى يتعامل معها، فاللغة التقنية فى كل كاميرات التصوير التليفزيونى تعتبر واحدة حتى وإن اختلفت جودة الصورة أو شكل الكاميرا.

العدسات:

وهى عدسات تختلف عن العدسات المستخدمة فى عالم السينما من حيث كونها عدسة ذات بعد بؤرى متغير، يمكن من خلالها أخذ أحجام لقطات مختلفة من وضع الثبات، والعدسة اصطلاحيا تطلق على مجموعة عدسات من ثلاث إلى أربع عدسات مثبتة داخل صمام الكاميرا.

عدسة الزوم:

وهى ذات البعد البؤرى المتغير، وتساعد فى اتخاذ أحجام لقطات مختلفة.

عدسة الفوكس:

وهى الأسطوانة التى تأخذ شكل درجات حول العدسة وتستخدم فى ضبط التركيز بالعدسة وذلك لتركيز البعد البؤرى كى تصبح الصورة واضحة تماما.

أما وظيفة حلقة الأيرس التى تتحكم فى كمية الضوء النافذ إلى العدسة، فهو التحكم فى عمق الرؤية، لذلك ينبغى

على صانع الأفلام التعرف على إمكانات العدسة المستخدمة في الكاميرا محل التصوير وما إذا كانت الكاميرا على المستوى التقنى تسمح بتغيير العدسات أم أنها مصممة بنمط من العدسات لا يسمح بتغييره، فمثلا إذا ما أردت الحصول على منظر طبيعى فإن ذلك يدفعك إلى استخدام عدسة بزوايا متسعة عن (٤٠ درجة) فإذا ما كانت الكاميرا التى بين يديك ذات عدسات بزوايا ضيقة ولا تستطيع تغيير العدسة فإن ذلك يؤدى إلى تشويه المنظر وذلك لخلل فى العلاقة النسبية بين الأحجام الواقعة فى عمق الصورة، لذلك كان ضروريا التعرف على صيغة العدسات المستخدمة، كما يفضل عمل اختبار صحة وسلامة للكاميرا قبل الخروج الميدانى، للتأكد من عدم وجود أعطال فنية، والتأكد أيضا من سلامة البطاريات ومدى الشحن، لأننا فى الأفلام الوثائقية نعتمد بنسبة تقارب ١٠٠% على البطاريات دون الحاجة إلى جهاز توصيل الطاقة (ac adabtor)، فأحيانا يهزأ صانع الأفلام المحترف من تلك الأمور البسيطة التى تكلفه بعد ذلك وقتا ومالا وجهدا دون قيمة مضافة فى العمل.

ملحقات الكاميرا:

هناك بعض الملحقات المهمة فى عملية التصوير والتى يستخدمها صانع الأفلام، وتختلف تلك الملحقات باختلاف

طريقة كل صانع أفلام وإمكاناته المادية وأماكن التصوير التى تفرض العمل بعنصر يتناسب مع جغرافية المكان.. وما إلى ذلك من الأمور.

الحامل الثابت:

لا غنى عن الحامل الثابت (tripod) كملحق مهم فى عملية التصوير، حيث يمنح الصورة ثباتا يشبه ثبات التقاط العين البشرية لصورة ما، ويستخدم كثيرا فى التصوير الميدانى والداخلى، حيث إن الحامل المتحرك لا يصلح على الإطلاق للأماكن غير الممهدة.

مانع الاهتزاز (stedicam):

وهو جهاز يثبت على جسد المصور يحمل عليه الكاميرا ويعمل على امتصاص الاهتزاز، ويمكن لصانع الأفلام أن يستخدمه كبديل للحامل الثابت وأيضا كبديل للشاريوه فى بعض اللقطات كاستخدامه فى الانتقال من لقطة عامة إلى لقطة ضيقة دون استخدام (الزوم) أى يتحرك المصور مباشرة تجاه موضوع التصوير، وهذا بالطبع أوقع فى عملية المشاهدة حيث تبدو الصورة أقرب ما تكون إلى الطبيعية، كما يمكن استخدام (الكرين) لاتخاذ لقطات (tilt up) ولقطات (tilt down) ولقطات بانورامية. وأيضا يمكننا استخدام (الشاريوه) لاتخاذ لقطات (pan right) و(pan lifet)

ولقطات (cup) لكن نظرا لضخامة تلك الأجهزة وحاجتها إلى شخوص مساعدة فإن ذلك يعتبر عبئًا على صانع الأفلام إلا إذا كان هناك ضرورة حتمية لاستخدامها.

زوايا التصوير:

ويقصد بها وضع الكاميرا بالنسبة للموضوع محل التصوير أما البعد البؤرى، فهو المسافة مابين الكاميرا (العدسة) والموضوع محل التصوير.

تستخدم زوايا التصوير للحصول فى النهاية على صورة صحيحة وطبيعية قدر الإمكان عن الموضوع محل التصوير، وهناك العديد من الزوايا التى يستخدمها صانع الأفلام، إما زوايا مرتفعة أو منخفضة أو حركة نصف دائرية بزوايا مختلفة أو زوايا جانبية، كل ذلك للحصول على صورة مقنعة وصحيحة وغير منتقدة عند المتلقى، وللحصول على أفضل النتائج دون ذكر أى توجيهات إلى صانع الأفلام ينبغى أن نؤكد على ضرورة أن يكون صانع الأفلام ملما بعناصر الصورة فى الفن التشكيلى وكذلك أسس التصميم فى الفن التطبيقى، فإذا ما كان لدى صانع الأفلام تلك الميزة التشكيلية والتطبيقية فإنك ستكون بمنأى عن أى توجيهات لصانع الفيلم أثناء اختيار موضوع التصوير والمفردات التى يشملها (الكادر)، فالفن التشكيلى يعد أهم لغة بصرية تفيد فى إنتاج

صورة مبدعة، حيث يشمل التصوير الزيتى على جميع المفردات المتماسة مع الصورة المتحركة، فمن الضرورى التعرف على خصائص الأشكال ومميزات الأرضيات والفارق ما بين الشكل والأرضية والضوء والظل والمنظور وغيرها من المفردات المهمة فى لغة الصورة.

فمثلا تعد الأشكال فى لغة الفيلم الوثائقى هى بطل الموضوع أو اللقطة، أما الأرضية فهى عنصر خادم للشكل، فإذا ما حدث خلل وبرزت الأرضية وطغت على الشكل فقدت اللقطة معناها، بل وأصبحت مشوهة، وذلك لأن الشكل لابد وأن يتميز:

أ- البروز وعدم الاطراد

ب- التحديد (يحدد الشكل دائما بحدود محيطة)

ج- الظهور فى المجال الإدراكى (بطولة اللقطة)

أما الأرضية فتتميز بأنها عكس ما سبق ذكره من اطراد وميوعة وعدم تحديد، فعلى الرغم من وجودها الموضوعى إلا أنها تختفى من المجال الإدراكى، ولابد وأن يدرك صانع الأفلام أن الوحدات المتقاربة من بعضها البعض داخل اللقطة

(ديكور – إكسسوار – أشياء – عنصر بشرى) تكون مع بعضها البعض كليات

خاصة (ظاهرة القرب)، فالقرب فى الصورة من العوامل المهمة لتنظيم عملية الإدراك، وهو أحد مفردات الصورة التشكيلية والمتحركة معا، شأنه فى ذلك شأن ظواهر (الإغلاق – السياق "القرينة" – التشابه) وكل هذه الظواهر فى لغة الصورة تعد من العمليات المهمة فى تنظيم الإدراك، ولاحتواء وفهم هذا الموضوع أكثر "انظر فن الإعداد التليفزيونى. طبعة ٢٠٠٢ – ايداع ١٤١٠٦/ ٢٠٠٠". فإذا ما أخذ صانع الفيلم هذه المفردات فى الحسبان فإنه بالضرورة سيختار الزاوية المناسبة للتصوير وسيعمل على إظهار تلك العناصر فى إطار تطبيقى لايشوبه الخلل، كما أن صانع الفيلم الواعى بالعملية التشكيلية يختار وضع وزاوية الكاميرا بحيث يحقق العمق المطلوب فى الصورة، فالعمق إحدى ظواهر تنظيم الإدراك ويعد أيضا عنصرا من عناصر ثبات الإدراك، ولا يتم ذلك الإحساس بالعمق إلا إذا كان صانع الفيلم على دراية بالمنظور الخطى والبنية والضوء والظل والوضع النسبى والمقياس لعناصر ومفردات الصورة، لذلك اقتضت الضرورة دراسة الفن التشكيلى كفن يقدم الكثير فى مجال إبداع الصورة المتحركة، كما أنه يقدم العديد من الخدمات لصانع الأفلام، فمثلا إذا ما رغب صانع الفيلم فى إضفاء صفة النصوع على عنصر من عناصر الصورة، وذلك باستخدام إضاءة مناسبة أو بعمل مقياس نسبى مابين مسافة

الموضوع والإضاءة فإن ذلك يرجعه بالضرورة إلى ظاهرة الثبات، والتى تعنى المعرفة المسبقة لخصائص العنصر محل التصوير بغض النظر عن التباينات فى المعلومات التى تقدمها الحواس، فثبات الحجم ظاهرة فطرية عند الإنسان منذ الطفولة (النسبة والتناسب) وأيضا ظاهرة النصوع، فالمرء يدرك العنصر أو المفردة على أساس نصوعه الأول الذى عرفه من قبل، حتى وإن كان هناك تباين واضح فى كمية الضوء المنعكسة من الشكل إلى العين. كل هذه الأمور تدخل فى إطار تنظيم الإدراك ويمكننا تطبيق هذه الظواهر عند دراسة الفن التشكيلى وذلك للحصول فى النهاية على صورة جمالية وموضوعية مقنعة للمتلقى . أما عن عملية اكتمال عناصر الصورة فينظمها أيضا الفن التطبيقى وأسس التصميم إلى جوار الفن التشكيلى.

الفصل الثالث

الإضاءة - التوليف "المونتاج"

الإضاءة:

للتعرف على طبيعة الضوء ووظائفه الوصفية "الإدراكية" والتأثيرية، لابد من التعرف على الظلمة التى هى عكس الضوء تماما، فالظلام يعنى انعدام الإضاءة بالكلية ويؤدى هذا بدوره إلى انعدام الرؤية، فعملية الإبصار "الرؤية" تأتى من سقوط الأشعة الضوئية على الأجسام المعتمة فترتد بدورها بشكل منعكس إلى العين فى هيئة موجات ضوئية متباينة فى أطوالها وألوانها وبذلك تتم عملية إدراك الصورة، وطالما ذكرنا الألوان، فلابد من معرفة أن الألوان المرتدة من الأشكال والأجسام محل التصوير تتداخل مع ألوان الضوء المتسلطة عليها، فتكتسى بألوان الشمس إذا كانت الإضاءة طبيعية "صادرة عن الشمس" أو تكتسى باللون الأزرق "ما يطلق عليه الضوء الكونى أو لون الهواء" إذا ما كان التصوير نهاريًا فى غياب الشمس، وكذلك الحال بالنسبة للأضواء الصناعية لذلك لابد لصانع الأفلام أن يتعرف جيدا على ماهية الظلال الناتجة عن خفوت الإضاءة حتى يتجنب حدوث تباينات لونية فى الصورة المنتجة، فالخداع البصرى حالة إنسانية مستمرة، لذلك يهتم صانع الأفلام بضبط

الإضاءة بالكمية والكيفية التى يراها مناسبة لتقديم صورة أقرب إلى الواقع من حيث التوازنات اللونية، فالإضاءة التى تأخذ طبيعة النور تكشف لنا وتؤكد أن الفيلم الوثائقى مستحيل أن يقدم الواقع كما هو أو كما كان، بل هى محاولات لنقل الواقع والاقتراب من كينونته، فالضوء والظل غالبا ما يخدعان عين الإنسان وبالتحديد فى العملية اللونية، فلا يمكن الجزم بأن اللون المشاهد عبر الصورة هو اللون الحقيقى، وقد أكد الفنان التشكيلى "ليوناردو دافنشى" على هذا الاختلاف حيث افترض وضع عارضة بيضاء فى موقع مظلم، ثم افترض مرور الضوء إليها عبر ثلاث فتحات، بحيث يضاء كل قسم منها بضوء مختلف، الأول: بضوء الشمس، والثانى: بضوء الهواء، والثالث: يضاء بلهب مشتعل، وأكد على أنه من خلال تلك التجربة الافتراضية أن التلقى للصورة سيأتى متباينا من الناحية اللونية بين الأقسام الثلاثة، وإننى كقارئ وممارس فى آن واحد أرى ضرورة اطلاع صانع الأفلام على مرجع "نظرية التصوير" للفنان العالمى ليوناردو دافنشى، وهناك نسخة مترجمة إلى العربية، ترجمة رائعة للأستاذ عادل السيوى، يجب الاطلاع عليها ودراستها بشكل كامل لأهميتها فى مجال إبداع الصورة بشكل عام، والضوء والظل بشكل خاص، وأعتقد أن "دافنشى" أهم من كتب فى هذا الموضوع، ثم يجدر بصانع الأفلام بعد الاطلاع على تلك

النظرية، متابعة أعمال الفنان الهولندى "رمبرانت" فهو أحد الكبار الذين قدموا أعمالا مهمة عبر الضوء والظل بفهم واع لعلمية العنصرين، فقد أضفى الضوء والظل على أعمال "رمبرانت" عمقا إنسانيا وتأثيرات نفسية ندركها فور المشاهدة الأولى للعمل، ولأن الفيلم الوثائقى هو ابن شرعى لفن السينما وقد انتقل بعد ذلك إلى التليفزيون الذى لا يهتم كثيرا بعملية الظلال فى اعتماد شبه كامل على الضوء وحده "الإضاءة الأساسية والتكميلية والحشو" أى تجنب وجود الظلال أو الظلمة، مما يؤدى فى النهاية إلى إنتاج صورة مسطحة لا تحمل عمقا كالصورة السينمائية، لذا على صانع الأفلام الواعى الاستفادة من عنصرى الضوء والظل، هذا بالإضافة إلى عنصر الظلمة الذى يستخدم أحيانا فى أضيق الحدود وذلك لإضفاء صفة العمق على الصورة المنتجة، فالاهتمام بالضوء ليس فقط الأساس الأولى لعملية إدراك الصورة وإضفاء صفة العمق، بل يتعدى إلى كونه عنصرًا تأثيريًا ومعلوماتيًا على حد سواء. فإذا عدنا إلى نموذج "كابوس فى يقظة بونابرت" فإضاءة عالية وكثيفة على وجه بونابرت وهو ممسك فى يده كأس خمر وذلك بعد مشهد فى معركة، يدل مشهد الشراب على الانتشاء بالنصر، أما إذا كان نفس المشهد السابق فى إضاءة خافتة وبزاوية جانبية تاركة تأثيرا للظل على وجه بونابرت، فذلك قد يعنى للمتلقى حالة

قنوط أو يأس أو هزيمة، فالتأثيرات النفسية من خلال الإضاءة متعددة، فالتصوير فى ضوء الشمس يقترب من مخاطبة العقل أكثر من مخاطبة الوجدان، أما التصوير فى حالة الزوال "الضوء الكونى" قبل الشروق أو ساعة الزوال أو فى حالة الغيوم، يمنحنا صورة تقترب من الحلم وتنفذ إلى وجدان وعقل المتلقى فى آن واحد، أما التصوير فى الضباب فإنه الحلم بذاته، ومن خلال الضباب يمكننا تجاوز الواقعية وفرض حالات نفسية تمنح المشاهد مساحة من التلقى دون السؤال عن مدى التقارب بين الصورة المقدمة والواقع.

الإضاءة علم يفرض على صانع الأفلام ضرورة دراسته كى يتجنب الوقوع فى أخطاء ربما لا يدركها المبتدئ، وأحيانا ما يقع فيها المحترفون، وهى أخطاء فى صميم علم الإضاءة، فعن اكتساب الأجسام والأشكال الصفة اللونية للضوء والتى ذكرناها سابقا نفترض العودة إلى النموذج، فإذا ما أردنا تصوير السفن الفرنسية من ناحية الشاطئ فستكتسى ألوان الموجات "بالصفرة" لاختلاط لونها بالإضاءة الصادرة "المنعكسة عن الأرض"، أما إذا ما تم تصوير نفس المشهد فى عمق البحر فتكتسى ألوان الموجات باللون الأزرق الداكن.

للإضاءة عدة مصادر منها ما هو طبيعى "ضوء الشمس – القمر – البرق – الضوء الكونى" ومنها ما هو

صناعى باستخدام نوعيات مختلفة من المصابيح، وبالطبع هناك اختلاف فى الصورة المقدمة حسب نوعية ومصدر الإضاءة، فالدرجات اللونية المقدمة قبل الشروق "الضوء الكونى" تختلف عن نظيرتها فى حالة الشروق وكذلك يختلف بريق الأشياء ودرجة اللمعان حسب نوعية وحجم ومصدر الإضاءة، فالأضواء الطبيعية التى يصعب التحكم فيها تدفعنا إلى اختيار زوايا تصوير تتناسب مع زوايا سقوط الأشعة، كما تفرض علينا فى بعض الأحيان استخدام العواكس، فمثلا إذا كنت تقوم بتصوير شخص بزوايا متماثلة بدرجة ٤٥ وذلك على الجهة اليسرى من الوجه، مخلفة ظلالا على الناحية اليمنى من الوجه فاستخدام العواكس فى هذه الحالة أمر طبيعى كى تقدم صورة ذات ترديدات لونية صحيحة، ونفس الأمر ينطبق على الإضاءة الصناعية، لكن الاختلاف بينهما فى إمكانية صانع الأفلام فى التحكم فى المصدر الصناعى من حيث الكم والكيف، وهو المتحكم فى شدة وخفوت الضوء وصناعة الظلال والظلمة، بحيث يتمكن من فرض التأثير النفسى الذى يرغب فى تقديمه إلى المتلقى دون عيوب فى الصورة، ولا تتوقف جودة الصورة وصحة ترديد الألوان وتباينها على الإضاءة وحدها، بل تمتد تلك العملية إلى موقع الكاميرا "العمق" من الجسم محل التصوير، بالإضافة إلى موقع الجسم بالنسبة للإضاءة، لذلك نعود إلى

نظرية "التصوير" عند دافنشى ونؤكد على ضرورة دراستها، لأننا مهما قدمنا من رؤى فى الإضاءة والظلال تظل ساذجة بالمقارنة بهذا العمل الضخم، إلا أننا رغبنا فى تقديم رؤية عامة ومختصرة توضح أهمية الضوء والظل، ويتبقى أن نستعرض فى إيجاز الإضاءة الصناعية فى ميادين العمل المفتوحة ليلا، وأيضا الإضاءة الداخلية.

ترتبط الإضاءة الليلية وتحديد كمها ونوعيتها حسب المطلوب توصيله من المشهد محل التصوير، فالإضاءة لمشهد عاطفى تختلف عن الإضاءة لمباراة كرة قدم داخل حارة ما، فالنوع والكمية مرتبطان بطبيعة المشهد، ونظرا لضخامة وتعدد أجهزة الإضاءة غالبا ما يعمد صانع الأفلام إلى التصوير النهارى، لكن لا يدع ذلك إلى الهرب أو استخدام البدائل إذا ما كان المشهد ضروريا وصانع الأفلام المتمرس يستعيض عن الهروب من المشهد الليلى بخلق البدائل والحلول للتصوير الليلى، كالاعتماد مثلا على ضوء السيارة أو القمر أو إضاءة محمولة، وبالتوازى مع كل نوعية من هذه النوعيات يعمد إلى اتخاذ أحجام لقطات مناسبة للإضاءة المستخدمة... أو غير ذلك من الحلول التى يراها مناسبة، المهم فى المسألة أن توظف دراستك للإضاءة وخبرتك بالعمل لاتخاذ بدائل جريئة تساعدك على تنفيذ ما ترغب فيه. أما عن الإضاءة الداخلية فالاعتماد فيها على

الكشافات المستخدمة لإنارة الأشكال محل التصوير، وتتعدد كمية تلك الإضاءة بتعدد مفردات الصورة،فالإضاءة لشكل واحد أو لشكلين تختلف عن إضاءة المجاميع، وأيضا الإضاءة المتحركة تختلف عن الثابتة، كما أن إضاءة الديكور الداخلى تحتاج إلى إضاءة يفرضها طبيعة الديكور نفسه من حيث الشكل والحجم والارتفاع.

إن عالم الإضاءة عالم متسع وعلم يجب دراسته دراسة مستفيضة للتعرف على النظريات العلمية الحاكمة للإضاءة، وأيضا الإضاءة من الناحية التأثيرية والمعلوماتية، وأعتقد أنه عودة إلى كتابنا الأول "فن الإعداد التليفزيونى" سيفيد فى دراسة الناحيتين التأثيرية والمعلوماتية للإضاءة.

التوليف: "**المونتاج**":

المونتاج فى أبسط صوره التعريفية عملية ضبط إيقاع العمل عن طريق الترتيب والحذف والإضافة، وتأتى هذه العملية لإخراج العمل "الفيلم" بشكل نهائى جاهزًا للعرض، وفى هذه الحالة يستخدم صانع الأفلام برامج التقنية الحديثة التى يراها مناسبة لعمله، فقد حقق الحاسوب "الكمبيوتر" طفرات هائلة فى عملية المونتاج من حيث الدقة المطلوبة والسرعة فى التنفيذ، عكس عمليات المونتاج التقليدى، وصانع الأفلام فى هذه الحالة يشبه طبيب العظام والتجميل

فى آن واحد، فهو مطالب بتقديم رؤيـة متكاملـة إلـى الجمهـور وبشكل جمالى مقبول، أى أن تتم العمليـة بنجـاح دون تـرك أى أثر للجراحة " تشـويه " وهـذا يعنـى أنـه يقـدم مـن خـلال المونتـاج العقائـدى "الأيـديولوجى" والجمـالى فـى آن واحـد، فعملية المونتاج بهـذه الصـورة ليسـت عمليـة آليـة تسـتخدم أثناء تنفيذها مجموعـة أوامـر الحاسـب ومعطيـات البرنـامج، وإلا انتفـت الصـفة الفنيـة عـن صـانع الأفـلام فـى عمليـة المونتاج، لكنها تخضـع إلـى رؤيتـه الذاتيـة وطريقـة عملـه وموهبته وثقافته، فإذا ما اطلعنا علـى طريقـة "أيزنيشـتين" فـى المونتاج نراها تختلف تماما عن طريقة "كوليشوف".

إذا اتفقنا سويا علـى أن النظريـة الحاكمـة للفنـون هـى نظرية "اللانظرية" يمكننا من خلال هذه الرؤية التعامـل مـع فـن المونتاج وعليه نرى أن عمليـة ترتيـب مقـاطع الفـيلم ليسـت مجرد عملية "وصل" لقطه أو مقطـع بـآخر، بـل تـأتى كعمليـة تأثيريـة أحيانـا، وأحيانـا تـأتى كعمليـة معلوماتيـة وأخـرى توقعية، فإذا ما أخذنا لقطة لصـورة بونـابرت وفـى يـده كـأس الخمرة فى إضـاءة سـاطعة ودون اسـتخدام التعليـق الصـوتى، وذلك بعد لقطة فى معركة، دلنا ذلك علـى أن الشـراب للانتشـاء بالنصـر، أى أن عمليـة الترتيـب جـاءت لإضـفاء صـفة المعلوماتية، لذلك نؤكـد علـى أن للمونتـاج شخصـية مسـتقلة تخضع لرؤية صـانع الفـيلم، فـإذا مـا أردنـا بـنفس الترتيـب

السابق لنفس المقاطع أن يقدم للمتلقى إيحاء بأن بونابرت فى حالة قنوط، فيمكنه التلاعب بعنصر الإضاءة، وذلك بطرح الظلمة على أرضية الصورة وإضفاء الظلال على وجه بونابرت مع نصوع للكأس فى يده، فيصل المشهد بطريقة مختلفة تماما عما قدمه المشهد السابق، كما يمكن تقديم نفس المشاهد ولكن بترتيب مختلف كأنه يستخدم الاسترجاع "فلاش باك" بأن يكون مشهد الخمر أولا ثم المعركة ثانيا أو أجزاء مكثفة جدا من المعركة للتدليل على حالة الانتصار والانتشاء "حسب الترتيب الأول" أو حالة الهزيمة والقنوط "حسب الترتيب الثانى"، فعملية الترتيب ليست بالسذاجة التى يتصورها البعض بوصفها عملية وصل لا أكثر، بل هى إحدى العمليات التى قد تهدم الفيلم من الأساس، أو قد تضفى عليه قيمة فنية يعتد بها.

الحذف:

قد تأتى عملية الحذف لأجزاء من الصورة بأكملها أو حذف لإحدى مفرداتها، وقد يعتقد البعض أن عملية الحذف مرتبطة بعملية التزامن وحدها، لكن هذه العملية تضيف قيما فنية إلى العمل "الفيلم" تدفعنا إلى التوقف أمامها، فيمكن لصانع الفيلم تقديم مفارقة حقيقية وصادمة للمتلقى من خلال الحذف، فإذا ما رجعنا إلى "النموذج المفترض" ورغب صانع

الفيلم فى استعراض قوة الأسطول الفرنسى أثناء مواجهة سفن المقاومة "حسن طوبار" بلقطة "بان يمين" أو "بان شمال" واستمرت حركة الكاميرا حتى نهاية آخر سفينة، وكان فى منتصف اللقطة مجموعة من الجنود الفرنسيين على إحدى السفن فى حالة فزع من المواجهة، فإذا ما أراد صانع الفيلم تغيير وجهة نظره بتغيير معنى اللقطة من استعراض للقوة إلى إظهار الضعف المعنوى، وأن التضاد واضح ما بين القوتين المادية والمعنوية، فيمكنه التوقف بالقطع عند حالة الفزع وحذف باقى اللقطة، بحيث تأتى نهاية اللقطة كلحظة فارقة عند المتلقى، فاللقطة مبتداها القوة والعظمة ومنتهاها الخوف والفزع، هذا بالنسبة لعملية الحذف الكلى لأجزاء من المقطع، لكن ماذا عن الحذف الجزئى لعنصر من عناصر الصورة؟

يستخدم الحذف الجزئى أيضا كقيمة مضافة للعمل حسب رؤية وقناعة صانع الفيلم، وذلك بحذف أحد عناصر الصورة من الديكور أو الإكسسوارأو الأشياء أو العنصر البشرى لمنح اللقطة مدلولا معينا، نفترض أننا بصدد لقطة "بان شمال" للجنرال الفرنس "فيال" حيث يجلس أقصى يسار الصورة وفى يده اليسرى صليب وإلى يمينه شخصان آخران، وجاءت هذه اللقطة بعد لقطة للشيخ حسن طوبار وفى يده مصحف، فمشهد الجنرال بعد هذا المشهد يعنى أنها

حرب دينية، أما إذا جاءت نفس اللقطة بنفس الترتيب لكنها "بان يمين" وتوقفت اللقطة عند ما قبل ظهور اليد اليسرى للجنرال، فربما يأتى المدلول مخالفا للمدلول السابق، أما عملية الحذف لأحد عناصر الصوت لا يختلف كثيرا عما قدمناه لعملية الحذف من الصورة من الناحية الدلالية، فالفيلم الوثائقى يعتمد غالبا على التصوير الميدانى "الخارجى"، وفى الغالب يترك ميكرفون الكاميرا مفتوحا لالتقاط المفردات الصوتية من البيئة والتى يصعب إضافتها فى المونتاج، كرجل داخل البحيرة، قريب من الشاطئ، ينشد أغانى خاصة به أثناء استخراج إحدى "الجوابى" وأثناء الغناء أتى صوت حمار ينهق، فيمكن لصانع الفيلم الموهوب استخدام الصوت الآدمى المختلط بصوت الحمار المزعج لإضفاء صفة دلالية يرغب فى تقديمها للمتلقى وذلك بطريقة الحذف، نفترض فى النموذج المقترح أن اللقطة السابقة يتبعها لقطة عامة لسفن بونابرت تأتى ناحية شاطئ البحيرة ويصدر عنها أصوات ضجيج، فإذا ما قام صانع الفيلم بالقطع عند بد اية ظهور صوت الحمار بحذف ما بقى من الصوت الحيوانى، وفى التو ظهرت السفن بضجيجها، فإن صوت الحمار الذى أفسد صوت الإنشاد لا يمكننا إسقاطه على الصياد الهادئ، بل سيسقط مباشرة على لقطة السفن الغاشمة بأصواتها المزعجة التى أفسدت حياة الصياد الهادئة ، هكذا تأتى أهمية الحذف التى لا

غنى عنها عند توليف "مونتاج" الفيلم الوثائقى، وإن كنت قد تعمدت ضرب بعض الأمثلة، فإن هذه الأمثلة ليست فرضيات أو مسلمات، بل مجرد عملية لفتح باب المناقشة فى المحور المطروح، وللقارئ الحق الكامل فى اعتماد تلك النماذج أو إسقاطها من حساباته وتقديم رؤى مخالفة، لكن يجدر بصانع الأفلام المبتدئ أن يأخذ هذه النماذج فى الاعتبار بصفة مؤقتة حتى يلج فى غمار الفيلم الوثائقى، بعدها قد يقدم لنا ما عجزنا نحن عن تقديمه للمتلقى، وربما أيضا اتخذه من جاء بعدنا نموذجا للفيلم الوثائقى.

الإضافة:

عملية الإضافة ليست كما يعتقد البعض بأنها عملية تتم باستخدام عدة مؤثرات لإضفاء صفة التنوع على الصورة أو الصوت كى لا يشعر المتلقى بملل أثناء المشاهدة، فتصبح الإضافة بهذا المنظور كملابس مهرج السيرك، أما الإضافات الموضوعية على عنصرى الصورة والصوت لتحقيق هدف مخطط من قبل صانع الفيلم، فتعبر فى هذه الحالة عن قيم فنية خادمة للفيلم محل المونتاج، فإضافة مؤثر يوحى بالضبابية قد يستخدمه صانع الأفلام للانتقال من الواقع الآنى إلى استرجاع ماض "فلاش باك" أو استخدامه كحلم.

أما عن عملية الإضافة التقليدية والتى تعنى إضافة مشهد أو لقطة ما إلى مشاهد الفيلم، فتأتى ضمن مفردات عملية الترتيب المنطقى للقطات، ولكل مبدع بصمة خاصة فى عملية التوليف باعتبار أن المونتاج أحد الفنون شأنه شأن التصوير والكتابة... وغيرهما.

المونتاج بشكل عام، عملية خاضعة لإحساس صانع الفيلم وذائقته الفنية وقدرته على التكثيف والتركيز، ويخضع تماما إلى قناعات صانع الفيلم وثقافته وعلاقاته بالفنون الأخرى البصرية والسمعية، كالفن التشكيلى والموسيقى والقصة القصيرة والقصيرة جدا والرواية... وغيرها، وإن كانت أهم تلك العلاقات هى العلاقة بالقصة القصيرة جدا، يتبعها علاقته المهمة بعالم الرواية.

علاقة المونتاج بالقصة القصيرة جدا:

القصة القصيرة جدا فصيل أدبى يعتمد على السرد أو الحكى المكثف جدا، بحيث تعطى كل مفردة معنى ولا مجال لأى مفردة عابثة، هذا السرد أو الحكى المكثف يمنحنا فى النهاية حكاية لها معنى متكامل، وتتميز القصة القصيرة جدا بالمشهدية المركزة، أى أن أحداثها تأتى متلاحقة وسريعة وخاطفة حتى الوصول إلى لحظة تنويرية تكشف عن مضمون العمل، والمونتاج شأنه شأن القصة القصيرة جدا فى عملية

التكثيف والتركيز والتلاحق، فلكل لقطة معنى ولكل صوت تعبير، وإلا تدخل المونتاج بالحذف والإضافة لخلق الحالة الدلالية، فعلاقة المونتاج بالقصة القصيرة جدا يأتى داخل كل مشهد على حدة، وتنفصل العلاقة عند هذا الحد لتنتقل إلى علاقة جديدة.

علاقة المونتاج بالرواية:

تأتى علاقة المونتاج بالرواية على امتداد مشاهد الفيلم بأكمله، فالرواية مجموعة من الأحداث المتشابكة والمتصاعدة والمركبة بشكل موضوعى بالنسبة للمتلقى. تأتى تلك الموضوعية حتى وإن تعددت أشكال وأزمان العمل الروائى من الحداثة إلى مابعد الحداثة إلى ما بعد بعد الحداثة، فالتسلسل المنطقى هو مدعى التواصل مع العمل، وكذلك المونتاج يسعى إلى خلق تسلسل موضوعى لمشاهد الفيلم بالأسلوب الروائى، وكما أنه لا توجد قوالب خاصة لكتابة الرواية، فالأمر نفسه ينطوى على المونتاج، المهم أن تحقق التسلسل المقبول موضوعيا عند المتلقى.

علاقات أخرى:

الفنون جميعها مرتبطة ببعضها البعض، وهذه النظرية متعارف عليها، وصدر فيها آلاف الكتابات المعنية بالفن، لذلك على صانع الأفلام التعرف الجيد على كافة الفنون، بالقراءة والمعايشة فهو مطالب بالمعرفة والتذوق وليس مطالبا بأن يلج غمار تلك الفنون كممارس، لأن مطالبة كهذه تنحى منحى العبث، فالفيلم الوثائقى وإن كان فنا بذاته، إلا أنه تحول إلى صناعة تحتاج إلى العديد من المعارف، فالمعرفة أساس الحياة، وبدونها فقدنا أهم مفردة قامت على أساسها أعظم حضارة قيمية وإنسانية وهى حضارة "اقرأ".

ختام

فى الختام أرجو من الله – عـز وجـل – أن يتقبـل هـذا العمل، وأن يجعله فى ميـزان الحسـنات، لا الغـرور والتعـالى، وأرجو أن أكون قد أضفت شيئا يعتد به فى هذه القراءة.

فى النهاية لابد من الاعتراف بأننا لا نقـدم كتبـا مقدسـة، بل محض قراءات قابلة للأخطاء، وعسانا فـى هـذه القـراءة أن نكون قد فتحنا بابـا جديـدا لقـراءات مماثلـة، تحقـق إضـافات أخرى أو رؤى مخالفـة، تصـب جميعهـا فـى صـالح "صـانع الأفلام".

والله ولى التوفيق

طلال محمد عبد العدل سيف
منية سمنود
فى ٢٠١٠/٥/١٤